الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 – قالمة
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

UNIVERSITE 8 MAI 1945-GUELMA
Faculté des lettres et des langues
Département de langue et littérature arabes

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب قديم

تشكيل الخطاب الشِّعريّ عند الأعمى التُّطِيلي
– دراســـة في القصائـد والمقطوعـات–

مقدمة من الطّالبة:

مليكـــة حيمــــر

تاريخ المناقشة : **2017/03/07م**

فريـــدة زرقـــين	أستاذة التعليم العالي	رئيسا	جامعــة 8مــاي1945 قالمـــة
عبد العزيز بومهرة	أستاذ التعليم العالـي	مشرفًا ومقـرِّرا	جامعة 8ماي1945 قالمة
مكـــي العلمــي	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي
موســـى مـــريان	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة 20 أوت1956 سكيكـدة
عبد اللّطيف حنّي	أستاذ محاضـــر "أ"	ممتحنا	جامعة الشاذلـي بن جديـد الطارف

السنة الجامعية :2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شُكــر وعــرفان

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات...

والصّلاة والسّلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين...

وبعـد...

لا يسعني وقد منَّ الله عليّ بإنجاز هذا العمل المتواضع إلاّ أن أتقدّم بالشكر أوفاه والتقدير أجزله لكلّ من أسهم في إنجاز هذا البحث، وأخصّ بالشكر والعرفان الأستاذ الدكتور عبد العزيز بومهرة الّذي رعى البحث وتابعه، فكان المعلّم الهادي إلى سواء العلم بالحكمة والموعظة الحسنة فجزاه الله عني وعن العلم خير الجزاء.

إلى كلّ من ساعدني بكلمة أو فكرة أو مرجع.

إلى أولئك الّذين ابتهلوا إلى الله سِرا، وجهرا طالبين لي العون والتوفيق.

اللّهم أجزهم عنيِّ خير الجزاء.

الباحثة

مقدّمة

الحمد لله رَبِّ العالمين، حَمْدًا يُوافِي نِعَمه، ويرفع نقمه، ويُكافئ مزيد فضله، والصّلاة والسّلام على المصطفى مِنْ بريّته المبعوث رحمة للعالمين، محمد صلّى الله عليه وسلّم وعلى آله وأصحابه، ومَنْ سار على نهجهم إلى يوم الدِّين.

وبعد؛

يُعدُّ عصر المرابطين بالأندلس، العصر الّذي عاش فيه الشّاعر "**الأعمى التّطيلي**" (485هـ-525هـ) من العصور الّتي مثّلت مراحل الأدب على نحو عامّ والشِّعر على نحو خاصّ، على أنّ هذا العصر وُجّهت إليه اتّهامات كثيرة مِنْ قِبَلِ الدّارسين والنقّاد، واتّهموه بأنّه العصر الّذي شُلَّتْ فيه الحركة الأدبية وبخاصّة الشِّعرية منها، وظلّ الشِّعر الّذي قيل في هذا العصر في حاجة إلى مزيد من الدّرس والتحليل لعلّه يكشف الأبعاد الحقيقية لتلك الاتّهامات. ومن هنا تبدو ضرورة عرض هذا الموضوع للدِّراسة والتحليل من خلال استنطاق مضامينه وجمالياته، ولهذا فضّلت أن يكون موضوع بحثي هو " **تشكيل الخطاب الشِّعريّ عند الأعمى التّطيلي دراسة في القصائد والمقطوعات**". **رغبةً** منّي في:

- الوقوف على أسرار العمل الأدبيّ، وبخاصّة الشِّعريّ منه، والكشف عن مستوياته المختلفة عند شاعر أعمى **كالتّطيلي**.
- محاولة الاقتراب من شعر "**التّطيلي**" ممثّلا في القصائد والمقطوعات واكتشاف خصائص التشكيل عنده وطرائقه.
- دحض بعض المزاعم الّتي توارثتها الأذهان بغلبة عنصر التفوّق في الأدب والثقافة الّتي احتكرته الأقلام المشرقية، وما شاع من عدم قدرة الشّعراء الأندلسيين عموما على مضاهاة الشّعراء المشارقة.

تتمثّل **مادّة** هذا البحث في مجموع **قصائد "الأعمى التّطيلي" ومقطوعاته**، واعتمد البحث في ذلك على ديوان "**الأعمى التّطيلي**" ومجموعة من موشحاته، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس،

وهو مطبوع في جزء واحد، طبعته دار الثقافة في بيروت، وكانت الطّبعة السادسة عام 1963م هي التّي اعتمدها البحث في أثناء الدِّراسة.

في قصائد "**الأعمى التّطيلي**" ومقطوعاته إذن ستنسرح فصول هذا البحث، وعلى مكوّنات ذلك الشِّعر ومواده ستتوزّع أسئلة تصوغ مجتمعة **الإشكالية** المحورية للبحث، والتّي مؤدّاها:

- كيف شكّل "**الأعمى التّطيلي**" خطابه الشِّعريّ على المستويين الموضوعي والفني؟
- هل بدا الشّاعر مقلّدا في ذلك أم مُجدّدا؟
- ماهي الأدوات والوسائل التّي اتّكأ عليها الشّاعر لإخراج هذا الخطاب في شكله الفني والجمالي؟ وماهي أبرز خصائص التشكيل في شعره؟
- هل كان لعاهة العمى عند "**التّطيلي**" دور في تشكيل الخطاب الشِّعريّ؟

ومن رَحِمِ هذه الأسئلة نشأت **دواعي البحث التّي تركّزت في:**

– قلّة الدِّراسات التطبيقية البحتة التّي تُعنى بمعالجة الخطاب الشِّعري عند "**الأعمى التّطيلي**" من زاوية التشكيل.

– توفّر شعر "**الأعمى التّطيلي**" (قصائده ومقطوعاته) على خصائص الثراء الرّمزي، ممّا يجعله قادرا على استفزاز فضول الباحثين، كما يجعل منه فضاءً فسيحا للمناقشة والتحليل، والاستقراء والتأويل، والخلوص، في الأخير، إلى نتائج تبلغ حدًّا معتبرا من الإقناع، وتُثمّن ذلك العمل، وتقضي بمشروعية تواجده بين الدِّراسات.

– محاولة تحسّس أثر العمى عند الشّاعر في صوغ خطاباته الشِّعريّة وتشكيلها تشكيلاً ترتضيه الذّائقة الأدبيّة.

ومن هذه الإشكالات كان المنطلق لدراسة هذا الموضوع، حيث لم أعثر **على دراسة مستقلّة** تناولت الخطاب الشِّعري عند "**الأعمى التّطيلي**" من منظور التشكيل، إلاّ أنّ هذا لا يعني قصور الدِّراسات عن الإحاطة ببعض جوانب هذا الموضوع، ومن هذه الدِّراسات نجد:

دراسة بعنوان "**الأعمى التّطيلي حياته وأدبه**" لعبد الحميد عبد الله الهرامة، أمّا الدِّراسة الثانية للدّكتور علي الغريب محمد الشناوى بعنوان " **الصّورة الشِّعرية عند الأعمى التّطيلي**". أمّا الدِّراسة الأخرى للدّكتور محمد عويد الطربولى بعنوان " **الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنيّة** ". والدِّراسة الأخرى للدّكتور محمد ماجد مجلّي الدّخيل بعنوان " **الصّورة الفنيّة في الشِّعر الأندلسيّ شعر الأعمى التّطيلي أنموذجا** ".

تلك هي حدود الدِّراسات السّابقة في الموضوع، لكنّها تبقى دراسات عامّة لا تُعطي شعر "**الأعمى التّطيلي**" حقّه من الدِّراسة التطبيقيّة والتحليلية المعمّقة، وبخاصّة من جانب التشكيل الفني. من هنا تأتي هذه الدِّراسة لتضيف إلى الدِّراسات السّابقة بعض ما انفلت منها، ولتعمل على سـدّ تلك الثغـــرات التّي ما زالت في حاجة إلى مزيد من الدّرس والتحليل فيما يخصّ شعر "**الأعمى التّطيلي**" الّذي زاد عن ثلاثة آلاف بيت واثنتين وعشرين موشحة.

وقد اقتضت دراسة الخطاب الشِّعريّ عند "**الأعمى التّطيلي**" من زاوية التشكيل، واستنادا إلى المنهج أن **يأتي البحث في خمسة فصول ومدخل سبقتهما مقدّمة وتليهما خاتمة**.

تناولت **المقدّمة** الغاية من الدِّراسة والحافز عليها، والإشكالية، والمنهج المتّبع فيها، وخطّة البحث وأهمّ المصادر والمراجع المعتمدة في البحث...

أمّا **المدخل** فكان نظريًّا عُنِيَ بتوضيح بعض المصطلحات المتعلّقة بعنوان البحث، أذكر التشكيل والخطاب، من حيث هما مصطلحان نقديان لم يحصل الاتّفاق على تعريف واحد لهما، لما يلبسهما من مصطلحات أخرى، مثل: " الشّكل والصّياغة والكلام والملفوظ..." وما إليهما، ممّا يدخل في حكم المترادفات. وإذا فرغ البحث من استعراض أهمّ الآراء التّي أدلت بدلوها في الموضوع، دلف رأسا إلى إلمامة بحياة الشّاعر "**الأعمى التّطيلي**" وشعره، مُركّزا في ذلك على بيان اسمه ومولده ونشأته وتكوينه وثقافته وشخصيته وصفاته، كما عُنِيَ، أيضا، بالحديث عن آثاره من نثر وشعر وموشحات، ليختم عرضه بالحديث عن وفاته.

وقد توزّعت مادّة البحث على خمسة محاور، عُنِيَ كلّ فصل في محور من هذه المحاور؛ حيث انسرح **الفصل الأوّل** في دراسة هيكل القصيدة وأشكالها عند "**الأعمى التّطيلي**"، وانتهى إلى الإقرار بأنّ القصيدة بناء مكتمل، وكلّ جزء منها يُؤدّي إلى الآخر في بناء محكم. كما بيّنت الدِّراسة في هذا الفصل أنّ الشّاعر كان مُقلّدا أكثر منه مُجدّدا، حيث اتّبع النمط القديم في بناء القصيدة من مقدّمة وتخلّص وموضوع رئيس وخواتيم، فتنوّعت قصائده ما بين قصائد مركّبة، وقصائد بسيطة، أمّا المقطوعة فالتزمت بالوحدة الموضوعية فجاءت محكمة الرّصف والبناء مُعبّرة عن موضوع واحد.

أمّا الفصل الثاني: اختار أن يغوص في لغة الشّاعر ويدرسها من ناحية التشكيل، ولذا أخذ عنوان: اللّغة ودورها في تشكيل الخطاب الشِّعريّ عند "**الأعمى التّطيلي**"، بُغية معرفة كيفية تشكيل الشّاعر للغته على عدّة مستويات، بداية بمعرفة خصائص اللّغة عنده، مرورا بدراسة تشكيلات اللّغة على مستوى المعجم الشِّعري، وصولا إلى دراسة التشكيل اللّغوي على مستوى التراكيب، وهنا تعامل البحث مع الأسلوب بأنواعه المختلفة، والجمل الفعليّة والاسميّة والمشتقات بمختلف أنواعها، حيث استطاع أن يرصد نقاطا هامّة أسهمت في تشكيل لغة **التّطيلي**، من بينها: الجزالة، والسّهولة، والبداوة، والرّمزية، والاتّكاء على التراث. كما كان للبيئة الأندلسية أثر كبير على ثقافة الشّاعر لذلك طغى معجم الطّبيعة في شعره على باقي المعاجم الأخرى.

- استغلال الشّاعر طواعية اللّغة ومرونتها وتشكيلها وفق ما يخدم فكرته وموضوعه، فاتّسم خطابه الشِّعري بالحركيّة والانفعاليّة، وبَعُدَ عن التقريرية والإعلاميّة، وذلك ما يُبرّر كثرة توظيفه للأساليب الإنشائية والأفعال في شعره، وعند كلّ نقطة من هذه النقاط استعرض البحث نماذج نصيّة مكّنه تحليله لها من التوغّل أكثر في عوالم النّص الشِّعري عند "**التّطيلي**" ومعرفة طرائق تشكيله لغويًّا.

وحرصًا من البحث على استيفاء أكبر قدر ممكن من المعاني الخفيّة، وتحديد أهمّ خطوط الدّلالة في النّص، عمد في **الفصل الثالث** إلى دراسة التشكيل البلاغي للصّورة الشِّعريّة وأبعادها

الجمالية عند "**الأعمى التّطيلي**"، ونظرا لتركيز الشّاعر على عنصر الخيال في تشكيل صوره البلاغية، فقد ارتأى البحث أن يُقيّد مجال دراسته للصّورة في هذا الفصل في إطار الصّورتين البيانيّة والبديعيّة، وانتهت به الدِّراسة إلى الكشف عن طرائق التشكيل بوساطة الصّورة عند هذا الشّاعر الأعمى، وتركيزه بخاصّة على عنصر التشبيه في تشكيل الصّورة قصد الوضوح والبيان. فكانت الطّبيعة بنوعيها (المتحرّكة والجامدة) هي مصدر الصّورة عنده.

أمّا **الفصل الرّابع** فتجاوز عنصر الخيال في دراسته للصّورة إلى التركيز على الحواس ودورها في تشكيل الصورة الشِّعرية عند "**التّطيلي**" إضافة إلى ما تحمله من دلالات رمزية وإيحائية، ولذا نجده أخذ عنوان " التشكيل الحسّي للصّورة الشِّعريّة وأبعادها الرّمزية عند **الأعمى التّطيلي**"، وانتهت الدِّراسة فيه إلى الإقرار بأنّ الشّاعر غلّب حاسّة البصر على باقي الحواس الأخرى في رصد معالم الجمال، والتعبير عن أفكاره ومشاعره، على الرّغم من فقدانه لها، وهذا يدلّ على رغبته في تحدي هذه العاهة، أضف إلى ذلك رغبته في رسم صور بصريّة تضاهي صور المبصرين أو تفوقها أحيانا، كما عمد، أيضا، إلى التصوير بوساطة الرّمز من خلال تكراره لأنماط بعينها من الصّور في مثل صورتي السّيف والصّحراء.

أمّا **الفصل الخامس** فقد وقفَ على دراسة " التشكيل الإيقاعي ومستوياته عند **الأعمى التّطيلي**" ونَحَتْ الدِّراسة، هنا، إلى الكشف عن دور الإيقاع بنوعيه العروضي والصّوتي في تشكيل قصائد "**التّطيلي**" ومقطوعاته، وذلك من خلال دراسة الأوزان الشِّعرية والقافية وعلاقتهما بالمعنى والموضوع المعبّر عنه، كما ركّز أيضا على أشكال التنغيم الصّوتي ودوره في البناء الموسيقي للنّص الشِّعريّ، وانتهت الدِّراسة إلى أنّ التشكيل الإيقاعي الّذي صنعته عناصر مختلفة تعاضدت كلّها في الكشف عن طرف مهمّ من مخبوءات النّص ومكنوناته، كما أنّها وفّرت بتلاحمها جانبا جماليًّا إيقاعيًّا يُيسِّرُ للنّص السّبيل إلى أفئدة المتلقين.

انتهى البحث في **الخاتمة** إلى حصر أبرز نتائج الدِّراسة، والإشارة إلى الآفاق الّتي بقيت في حاجة إلى دراسة جديدة من نِتاج "**التّطيلي**" الشِّعريّ.

وإذا ارتحل البحث في دراسة الخطاب الشِّعري عند "**الأعمى التّطيلي**" من زاوية التشكيل مُعالجا هذه القضايا والموضوعات، فإنّه يكون قد سلك **منهجا تكامُليًّا** في تحليل النّص الشِّعريّ واستبطانه واستكشاف مُكوِّناته البنائية في معانيه وأساليبه باعتبار هذا المنهج منفتحا على كلّ الطُّرق والدروب الموصلة إلى بنية النّص العميقة، وقد استعان في ذلك بعدّة خطوات إجرائية من مثل الاستقراء والتحليل والتفسير والتأويل وآلية الإحصاء ورصد بعض الظّواهر النفسية، وهي كلّها خطوات إجرائية تنتمي لعدد من المناهج النفسية والاجتماعية والسيميائية والفنيّة ...

اعتمد البحث في هذه الدِّراسة على **عدّة مصادر ومراجع أندلسية منها ومشرقية**، يأتي في صدارتها ديوان "**الأعمى التّطيلي**" مصدر رئيس، أضف إلى ذلك بعض المصادر الأندلسية الأخرى مثل كتاب الذخيرة لابن بسّام، وكتاب قلائد العقيان للفتح بن خاقان، وغيره، بالإضافة إلى بعض المراجع الأخرى، مثل كتاب **الأعمى التّطيلي** حياته وأدبه لعبد الحميد عبد الله الهرامة، وكتاب الصّورة الشعرية عند **الأعمى التّطيلي** للدّكتور علي الغريب محمد الشناوى، وكتاب **الأعمى التّطيلي** شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية وفنيّة للدّكتور محمد عويد الطربولى، وكتاب الصّورة الفنية في الشِّعر الأندلسي شعر **الأعمى التّطيلي** أنموذجا للدّكتور محمد ماجد مجلّي الدخيل، وكتاب تاريخ الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين للدّكتور إحسان عبّاس، وكتاب الشّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس للدّكتور محمد مجيد السّعيد أضف إلى ذلك بعض المقالات الأخرى وغيرها، وإذا كانت تلك المصادر والمراجع المذكورة وأخرى غيرها قد أفادت البحث بطريقة مباشرة بوصفها متّصلة بالشّاعر وبالنّص الشِّعري عنده، فإنّ ثمّة مراجع أخرى أفادت البحث في جانب من جوانبه، وإن لم تكن قد خصّت شعر "**التّطيلي**" بالحديث والتحليل، وحسب البحث منها أنّها أنارت طريقه، وعبّدت مسلكه إلى القراءة العميقة المستكنهة لمواطن الجمال ومكامن الإثارة والإمتاع، والمستجلية لظلال الألفاظ وإيحاءات العلامات، ومن هذه الدِّراسات، نجد كتاب الصّورة البصرية في شعر العميان دراسة في الخيال والإبداع لعبد الله المغامري الفيفي، وكتاب شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية لحسام بدر جاسم العلواني، وكتاب موسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس وغيرها، بالإضافة إلى بعض المصادر النقدية

التراثية، مثل كتاب العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده لابن رشيق، وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وغيرها.

لم يَخْلُ هذا البحث من **الصُّعوبات،** تتعلّق أساسا بضخامة المدوّنة الشّعريّة، وعدم إيجاد منهجية تلمّ شتات البحث وتوجهه إلى هدفه المرجوِّ، مع صعوبة فهم شعر "**الأعمى التّطيلي**" واستنطاقه، وقد بدا ذلك واضحا في الدِّراسة التطبيقية التّي تتجاوز التحليل السّطحي إلى التحليل العميق.

وغاية الباحثة من كلّ هذا أن تكون هذه الدّراسة قد أسهمت في توضيح التشكيل الشعري عند الأعمى التّطيلي، وأن تكون سندا لمن أراد التوسع في دراسة هذا الموضوع في جانب من جوانبه، فإنْ تحقّق لها ذلك فالفضل كلّ الفضل لله سبحانه وتعالى، ثمّ لمن قام بالإشراف على هذا العمل، وأخصّ بالذكر الأستاذ الدكتور عبد العزيز بومهرة، وإنْ كان ثمّة قصور فَمِنَ الباحثة، والحمد لله الّذي تفرّد لنفسه بالكمال، وجعل النقص سمة تستولي على جملة البشر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

مدخـــــــل

عتـــبات البحـــــث

- توطئة

أوّلا: مفهــوم مصطلــح التشكيــل

أ- التشكيل في اللّغــــــة

ب- التشكيل في الاصطلاح

ب-1- مصطلح التشكيل في التراث العربــــــي

ب-2- مصطلح التشكيل في النقد العربي الحديث

ثانيًّا: مفهـــــوم مصطلـــح الخـطاب

أ- مصطلح الخطاب في التـــراث العربـــــي

ب- مصطلح الخطاب في النقـــد الغـربـــي

ج- مصطلح الخطاب في النقد العربي الحديث

د- مصطلح الخطاب الشِّـــعريّ

ثالثًا: الأعمــى التُّطِيلـــي حياتـــه وشعـــره

3-1- حياتــــــه

أ- اسمه ومولده ونشأته

ب- تكــوينه وثقافتــه

ج- شخصيته وصفاتـــه

3-2- آثـــــاره

أ- النثــــــر

ب- الشّـعــــر

ج- الموشحات

3-3- وفاتـــــــه

توطئة:

تنضوي هذه الدِّراسة تحت عنوان "تشكيل الخطاب الشِّعريّ عند الأعمى التُّطِيلي دراسة في القصائد والمقطوعات"، فنحن في صدد دراسة محاور ثلاثة متفاوتة العمق والأهمية، وهي (مصطلح التشكيل، مصطلح الخطاب الشِّعريّ، والشّاعر **الأعمى التُّطِيلي**)، وهذه العناصر الثلاثة هي عتبات البحث، وإن كنّا سنجدها مُجتمعة في الفصول التطبيقية من الدِّراسة، فلا بدّ من عرضها مُفصّلة، كونها هي المكوّنات الأساسة للبحث، وهذا ما نحاول تقديمه في هذا المدخل بدءا بمفهوم التشكيل، ثمّ التعرّض إلى مفهوم الخطاب بعامّة والخطاب الشّعريّ بخاصّة، وصولا إلى ترجمة الشّاعر وإعطاء لمحة عن حياته وشعره.

أوّلا: مفهوم مصطلح التشكيل:

لا شكّ في أنّ المعضلة التّي تواجه الدّارس في حقل العلوم الإنسانية، والأدبية، هي مشكلة تحديد معاني عدد من المفاهيم والمصطلحات، ويُعْزَى ذلك إلى الكمّ الهائل من المفاهيم التّي عدَلت عن التجانس والاتّساق، إلى التباين والاختلاف.

ومن بين المصطلحات التّي اسْتُغلِق معناها عن كثير من الدّارسين، وظلّ متباينا، ومختلفا، هما مصطلحا التشكيل والخطاب، فحتّى الآن لم يستطع الدّارسون أن يتواضعوا على مفهوم واحد لهذين المصطلحين يمكن للباحث أن يطمئنّ إليه، ويحتكم إذا ما عَنَّ له عائق في معرض دراسة الخطاب من ناحية التشكيل، مهما كان نوع الخطاب (خطاب شعري، أو خطاب مسرحي، أو خطاب سردي...).

عملا بمقولة "**فولتير**" الشهيرة:" قبل أن تتحدّث معي، حدِّد مصطلحاتك"[1] سيحاول هذا المدخل في تحقيقه، أن يستقرئ ما تناهى إليه من مفاهيم وآراء، ويُقدِّمها بشيء من التحليل، كلّ هذا بعد أن يقضي حاجة "التشكيل" و"الخطاب" من معاجم اللّغويين. وستكون البداية أوّلاً بتحديد مفهوم مصطلح التشكيل ثمّ مصطلح الخطاب[2].

1) حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية ملاحظات منهجية، إبراهيم إيراش، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد180(1994)، ص:05.

2) اعتمدنا هذا الترتيب مراعاةً لمنهجية ترتيب عناصر العنوان.

سيكون ضبط مفهوم مصطلح " التشكيل" انطلاقا من المعاجم اللّغوية التّي تناولته بالدِّراسة، ثمّ سنسعى إلى تقريب مفهومه من وجهة نظر النقّاد القدامى والمحدثين.

أ- التشكيل في اللّغة:

تكاد تُجمِعُ جلّ المعاجم اللّغوية العربية التّي تناولت مصطلح التشكيل، لغة، بالعودة إلى جذره اللّغوي "شَكَّلَ" أنّ معنى الفعل يتّصل بالجانب التَصَوُّري والتمثيل، هذا ما نجده عند "**ابن منظور ت711هـ**" "الشَّكْلُ، بالفتح: الشِّبْه والمِثْلُ، والجمع أشكالٌ وشُكُولٌ، وشَكْلُ الشّيء صُورته المحسوسة والمتَوَهَّمَةُ، وتَشَكَّلَ الشّيء: تَصَوَّرَ، وَشَكَّلَهُ: صَوَّرَهُ، وتَشَكَّلَ العِنَبُ: اسوَدَّ وأخذ في النُّضج"[1]. هذا ما قاله "**ابن منظور**" نصًّا، وذلك ما نفهمه من "**الفيروز أبادي ت817هـ**" معنًى، حينما يبسط القول في معنى الفعل "تشكَّلَ: تَصوَّرَ، وشَكَّلَهُ تَشْكيلاً: صَوَّرَهُ"[2]. و" شَكَّلَ الدّابة قيّدها بالشّكال، والكتاب ضبطه بالشّكل، والشّيء: صَوَّرَهُ، ومنه الفنون التشكيلية، والزّهر: ألّف بين أشكال متنوعة منه"[3].

تكاد تتفق هذه النّصوص جميعا على أنّ التشكيل يتعلّق بالجانب الحسِّي، وبخاصّة البصري منه، ولا يبعد عن حيِّز التصوير، وتكوين الشّيء ليأخذ صورة معينة[4]. معنى هذا أنّ التشكيل يعني الصّياغة، والتصوير، ولنا أن نتساءل هنا: هل نظرة علماء اللّغة لمفهوم مصطلح "التشكيل" تُماثل نظرة الدّارسين والنقّاد المحدثين، أم هناك تباين واختلاف؟ هذا ما سيظهر على مستوى الاستعمال الاصطلاحي لهذا المصطلح.

ب- التشكيل في الاصطلاح:

لا شكّ في أنّ مصطلح "التشكيل" الّذي هيّأته الدّراسات النقدية المعاصرة بشيء من الدِّقة والتحديد، مع اختلاف نسبي، يُدِينُ ببعض الفضل في تَشَكُّلِهِ لإسهامات قديمة تقدّم بها دارسون

---

1) لسان العرب، ابن منظور (أبو الفضل محمد بن جلال الدين مكرم الأنصاري الرّويفعي الإفريقي المصري)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1(2008)، مادة شَكَلَ.

2) القاموس المحيط، الفيروز أبادي (العلاّمة مجد الدين محمد بن يعقوب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3(1979)/3/389.

3) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4(2004)، مادة شَكَلَ.

4) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1(2008)، ص:18.

ونقّاد قدامى، لذا كان لزاما على كلّ باحث عن جذور المصطلح أن يلوذ بمصنفات النقّاد القدامى من أجل إحداث مقاربة منهجية من شأنها أن تُعزّز مفهوم مصطلح التشكيل في الدّراسات النقدية الحديثة.

ب-1- مصطلح التشكيل في التراث العربي:

درس القدماء الشِّعر وتذوّقوه تذوّقاً يدلّ على اقترابهم من عناصر الجمال فيه، وطالما كان هذا الشِّعر بجماله الفني يعلق بقلوبهم فلا ينسونه، ثمّ يُعبِّرون عن ذلك ببعض الأحكام الجمالية، مثل: السلاسة والعذوبة والسّهولة والرونق والجودة[1] .

أدرك هؤلاء مفهوم الشّكل والتشكيل، لكنّه لم يُعرف عندهم بهذه التسمية، وإنّما ورد في نصوصهم تحت مسميات عديدة منها: مصطلح "الصّياغة" أو "النسج"، ومن النقّاد العرب الّذين عنوا بهذه المسألة "**الجاحظ ت255هـ**"، فهو يُعدُّ من بين الأوائل الّذين قدّموا لهذه الفكرة، ونجد ذلك في اعتراضه على استحسان عالم اللّغة أبي عمرو الشيباني لأبيات من الشِّعر[2]، وذلك لأنّه فضّلها لمعناها المحكم، في نظره، مع أنّها خالية من التصوير الشّعري الجميل، ثمّ علّق بقوله:"والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ، والمدنيُّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك، فإنّما الشِّعر صناعة، وضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير"[3].

يبدو أنّ "**الجاحظ**" في نصِّه هذا حاول إعطاء ملامح تشكيل النّص الأدبي، وأجملها في عملية اختيار الألفاظ، وتمييزها بدقّة؛ فاللّفظ فضل على المعنى؛ لأنّ المعاني في رأيِّهِ مطروحة في الطريق، ويشترط في اللّفظ السّهولة في مخارج الحروف، والصّحة في الطّبع، ثمّ يشترط أمرا آخر هو

---

1) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت)، ص:74-86.

2) الأبيات، هي:

لا تحسِبنَّ الموتَ موتَ البِلَى فإنّما الموتُ سُؤالُ الرّجالِ
كلاهما مـــــوتٌ ولكنّ ذا أفظَعَ من ذاكَ لِذُلِّ السُّؤَلِ

قال الجاحظ عن هذين البيتين:" وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أُدخِلَ في الحكم بعض الفتك لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا أبدا". – الحيوان، الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده بمصر، ط2(1965)/3/131.

3) نفسه/3/131-132.

"السّبك" أو "النسج" وهو المرحلة الثانية في التشكيل، بعد الانتقاء والاختيار، ويتمثل في كيفية رصف الألفاظ مع بعضها البعض في جمل وتراكيب، والسّبك يأتي بمعنى "الصّياغة" وهي تشير إلى التشكيل، وتقوم بدورها على عنصر التصوير، والمقصود بإقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطّبع، وجودة السّبك، هو تشكيل الكلام على هيئة متفرّدة مخصوصة؛ لأنّ جمالية الإبداع تنبثق من طرائق تشكيله ونسجه.

يبدو من نصّ "**الجاحظ**" أنّه يُركِّز على جانب الشَّكل(1) في تقويم الشِّعر؛ فجمال الشِّعر عنده يكمن في الصّياغة الجيِّدة، والنسج، والتصوير، ويُؤَكِّد هذا، الدّكتور "**يوسف غيوة**"، بقوله:" إذا كان النظم هو العنصر الّذي يُحقّق الإعجاز في النّص القرآني، فإنّه تحت مصطلح التشكيل أو السّبك أو البناء هو الّذي يرتقي بالنّص الشِّعري إلى مستوى الجودة"(2).

كما نجد من النقّاد من تكلّم عن الشِّعر من حيث شكله ومعناه، حيث قسّمه إلى أربعة أضرب(3)، ومن هؤلاء "**ابن قتيبة ت276هـ**" الّذي لامست نظرته مفهوم الشّكل والمضمون في الإبداع الأدبي، فعبَّرَ عنه باللّفظ والمعنى، ومن خلال حديثه عن الجماليات الّتي تصنع النّص، من تشبيه، وإيقاع، فهو إنّما يتحدّث عن التشكيل في الإبداع الشِّعري.

وينضوي مفهوم التشكيل عند "**عبد القاهر الجرجاني ت471هـ**" تحت فكرة "النظم"، فقد جعله "نظيرا للنسج والتأليف والصّياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، ممّا يُوجِبُ اعتبار الأجزاء بعضِها مع بعضٍ، حتّى يكون لوضع كُلٍّ حيث وُضِع عِلّةٌ تقتضي كونه هناك، وحتَّى لو وُضِعَ في مكانٍ غيرِهِ لم يصلُح"(4).

---

1) الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، زكية خليفة مسعود، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ليبيا، ط1(1999)، ص:15.

2) نظرية الجاحظ في كتابه اللّفظ والمعنى وموقعها في الدراسة النقدية والبلاغية قديما وحديثا، يوسف غيوة، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد06(2003)، ص:98.

3) ضربٌ منه حسُن لفظه وجاد معناه، وضربٌ منه حَسُنَ لفظه وحلاَ، فإذا أنت فتّشْتَه لم تجد هنالك فائدة في المعنى، وضربٌ منه جاد معناه وقصُرَت ألفاظه عنه، وضربٌ منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه. – الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د، ط) (د،ت)/64/1، 65، 66- 68، 69.

4) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان)، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5(2004)، ص:49.

فهو بذلك يحاول أن يُقرِّبَ بين الفنّ التشكيلي[1] الّذي يعتمد على أدوات الرسم والنّحت، وفنّ التعبير القولي الّذي يعتمد على اللّغة، ومن ثمَّة يصبح عمل الرسّام، والشّاعر متشابهان إلى حدٍّ كبير من حيث التعبير عن الواقع ومحاكاته، وتقديمه ضمن صور فنيّة محسوسة، فمعاني النحو عند "**الجرجاني**" كالأصباغ في الرسم، فكما أنّ براعة المحاكاة ترجع إلى الأصباغ التّي يتخيّرها الفنان، فيُشكِّلُ بها رسمه، كذلك فاعلية الشِّعر ترجع إلى ما يتوخاهُ الشّاعر من معاني النحو أو وجوه تنظيم الكلمات، يقول **الجرجاني**:" وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التّي تُعْمَلُ منها الصّور والنقوش، فكما أنّك ترى الرّجلَ قد تهدَّى في الأصباغ التّي عمل منها الصُّورة والنقش في ثوبه الّذي نسَجَ إلى ضرب من التخيُّر والتدبُّر في أنفُس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجبَ، وصورتهُ أغربَ، كذلك حال الشّاعر والشّاعرِ في توخّيهما معاني النحو ووجوهه التّي علمت أنّها محصول النّظم"[2].

يبدو أنّ عملية التشكيل تتجلّى، عند **الجرجاني**، في إقبال المبدع على انتقاء ألفاظه، وتوحيد أجزاء عباراته، وتناسق دلالاتها، وبناء بعضها على بعض، ما يجعله يُشبه الرسّام الّذي يُشكِّلُ رسمه وزخرفته " من الصّياغة والتحبير والتفويف والوشي والنسج وكلّ ما يقصد به التصوير"[3].

وقد عبّر عن التشكيل، أيضا، بمعنى طريقة التعامل مع اللّغة، وإجادة التشكيل لعناصرها، وصياغتها بطريقة جمالية، يقول في ذلك:" واعلم أنّ مما هو أصل في أن يدقّ النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التّي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بِأوَّلٍ، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالكَ فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك... وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره، وقانون يُحيط به، فإنّه يجِيءُ على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"[4].

1) **الفنون التشكيلية**: هي كافة الفنون التي تستخدم الشكل لصياغة الموضوع الذي تسعى للتعبير عنه. – آفاق الفنّ التشكيلي، محمد تاج الدِّين عفيفي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) (2002)، ص:16.

2) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:87-88.

3) نفسه، ص:50.

4) نفسه، ص:93.

إنّ عملية النظم (التشكيل) ،حسَبَ **"الجرجاني"** تقوم أساسا على الاختيار، والانتقاء، وتنتهي بجودة النظم، فالمبدع قبل أن يقوم بتشكيل أجزاء الكلام، فلا بُدَّ أن يُحسِن اختيار مواقعها، فحاله كحال البنّاء في تشكيل معماره أو بيته، فالمبدع حُرٌّ في الطريقة التّي يختارها لذلك النّص، ويتحقّق هذا التشكيل في الشِّعر بفضل مجموعة من المقوّمات والعناصر[1] ولا يُمكن لهذه العناصر أن تكتسب رونقا وجمالا إلاّ بحُسن النظم وتأليف العبارة، وهذا النظم والتأليف لا يتأتّى إلاّ بقدرة المخيِّلة على تشكيل الصّورة، والتأليف بينها، فأهمّ ما يميِّز الشِّعر عند **"حازم القرطاجني ت684هـ"** قدرته التخييلية[2] التّي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، فالشّاعر، حسبه، يُعيد تشكيل الواقع من جديد أو يُقَدِّمُهُ بخبرة متميِّزة.

كما ركّز **"حازم"** على قضية التناسب في ألفاظ الشّاعر، وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وهو يلمّح إلى حسن التأليف، والتناسب، والتشاكل، يقول في ذلك:" واعلم أنّ منزلة حسن اللّفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصّور التّي يمثّلها الصّانع، وكما أنّ الصّورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابيّة عنها غير مستلذّة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحًا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنّا نجد السّمع يتأذّى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذّي السّمع عن التأثّر لمقتضى المحاكاة والتخييل فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللّفظ وإحكام التأليف أكيدة جدًّا..."[3].

---

1) تتمثّل هذه المقوّمات والعناصر في اللّفظ والصّيغ والتراكيب، والإيقاع والموسيقى الشعرية والتصوير الفني...

2) يقول حازم القرطاجني:" ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر، فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيّل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضًا... والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال وهو ما استند فيه بحثُ الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، فيبحث بنوع من التصرّف والتغيير أو التضمين". – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت)، ص:38-39.

3) نفسه، ص:129.

يُشير **"حازم"** في هذا الطرح إلى ضرورة مراعاة مبدأ الاختيار، وجودة التأليف لما لها من وقع في أذن السّامع، وفي مخيلته، ولا يختلف رأي **"حازم"** عن رأي **"الجرجاني"** الّذي ألحَّ في مواضع كثيرة بأنّ حُسن اختيار اللّفظ، وجودة تأليفه من جماليات الصّياغة، والنظم، والتصوير، فكانت نظرتهم للإبداع في أنّه شكل ومحتوى، ولئِنْ كان هذا تصوّر القدامى لمفهوم التشكيل، فقد ظلّ هذا المفهوم ديدن النقّاد والباحثين حديثا، فعكفوا على تهيئته لتوظيف منهجي دقيق يُفيدنا هذا في تكوين فكرة أوليّة عنه من ناحية، وأن يكون رصدًا لبعض المفاهيم التّي اقتربت من هذا المصطلح من ناحية أخرى، ذلك ما سيتّضح من خلال تتبعنا لمسار مصطلح التشكيل في الدّرس النقدي العربي الحديث.

ب-2- مصطلح التشكيل في النقد العربي الحديث:

ارتبط ظهور مصطلح التشكيل في الدّراسات النقدية الحديثة بمصطلح الشكل Forme، وأخذ هذا الأخير حيّزا كبيرا وبخاصّة في الكتابات التّي واكبت حركة الشّعر الحديث، وهذا ما يؤكّده **"جودت فخر الدّين"** بقوله:" ولم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث عن مدى الفائدة التّي تتأتّى من استعمال هذا المصطلح (الشّكل) الوافد في الكشف عن خصائص النّص الشّعري ومقوماته"[1].

ارتبط مصطلح التشكيل في النقد الغربي بقضية الشكل والمضمون بعيدا عن المفهوم التقليدي القديم، يرى **"رنيه وليك"** أنّه إذا دققنا الفحص في هذا التمييز بين الشكل والمضمون، تبيّن لنا أنّ المضمون ينطوي على بعض عناصر الشكل، ويضرب لذلك مثلا "بالأحداث التّي تحكى في قصة هي أجزاء من المضمون، بينما الطريقة التّي ترتّب بها في النسج هي جزء من الشكل، فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التّي رُتِّبت بها أصبحت غير ذات أثر فني بالمرّة"[2].

بمعنى أنّ أيّ عمل أدبي مهما كانت طبيعته، لا بُدَّ له من شكل يبرز من خلاله في عناصر متناغمة، تُبنَى أساسا على اللّغة والعبارات والصّور والإيقاع، ومختلف الأساليب التّي تنبثق عن هذه

1) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدّين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3(2004)، ص:21.

2) نظرية الأدب، رنيه وليك وآوستن وآرن، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د، ط)(1992)، ص:193.

العناصر، فالشكل لا يتمثّل إلاّ حين يقوم المبدِع بعملية تشكيل ونسج لما يطلقون عليه المادّة (اللّغة) والموضوع، والخيال في عمل منظّم[1] .

غير أنّ مصطلح "التشكيل" لم يكن له حظ في كتب النقد الحديثة، ويُعدُّ في ظاهره مُقابلا لمصطلح الشكل، فأصبح الوقوف على تعريف شامل له من الصعوبة بمكان، وهذا ما يُؤَكِّده قول الدّكتور **"عبد العزيز المقالح"**: " حَدَثَتْ وتحدُثُ هذه الصعوبة في فهم الشكل أو التشكيل، وقد حدث ويحدث هذا التجاوز في الفصل بين الشكل والمضمون، وبسبب هذه الصعوبة ظلّ إدراك المعنى الحقيقي للتشكيل غامضا وأشدّ عسرا، حتّى بعد إدراك مكوّنات العمل الأدبي نفسه"[2].

يبدو أنّ قضية التشكيل تقف مشكلا يواجه الفنان المبدع؛ لأنّها متشابكة الأطراف، وقد حاول عدد من الدّارسين[3] البحث في قضية التشكيل، وإيجاد تعريف قريب له، فنجد على رأسهم **"صلاح عبد الصّبور"** الّذي بحث فكرة التشكيل[4] في الشِّعر، فقد نال هذا المصطلح، عنده، حظّه من الشرح والتفصيل، يقول في ذلك:" شُغِلْتُ في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتّى لقد بِتُّ أُؤمِنُ أنّ القصيدة التّي تفقد التشكيل، تفقد الكثير من مبررات وجودها. ولعلّ إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشِّعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فنّ التصوير... ومن الواضح أنّ التشكيل في الشّعر يُستطاع تلمسه في الشِّعر الحديث أكثر ممّا يُستطاع تلمسه في الشِّعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع"[5]، فالقصيدة كما يرى **"عبد الصّبور"** عبارة عن تشكيل، وعنده أنّ القصيدة التّي تفقد التشكيل، تفتقد الكثير من مبررات وجودها.

إنّ مصطلح التشكيل، حسَبَ عبد **"الصّبور"**، اقترن بفنِّ التصوير، وتنبع فكرة التشكيل عنده من إقراره بأنّ القصيدة بناء متكامل الأجزاء، منظّم تنظيما صارما، وليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصّور أو المعلومات.

---

1) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1(2007)، ص:336.

2) الشّعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1(1981)، ص:96.

3) الدّارسون هم: صلاح عبد الصّبور، جابر عصفور، عز الدّين إسماعيل وغيرهم.

4) خصّص له فصلا من كتابه حياتي في الشِّعر.

5) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، بيروت، (د، ط) (1992)، ص:19.

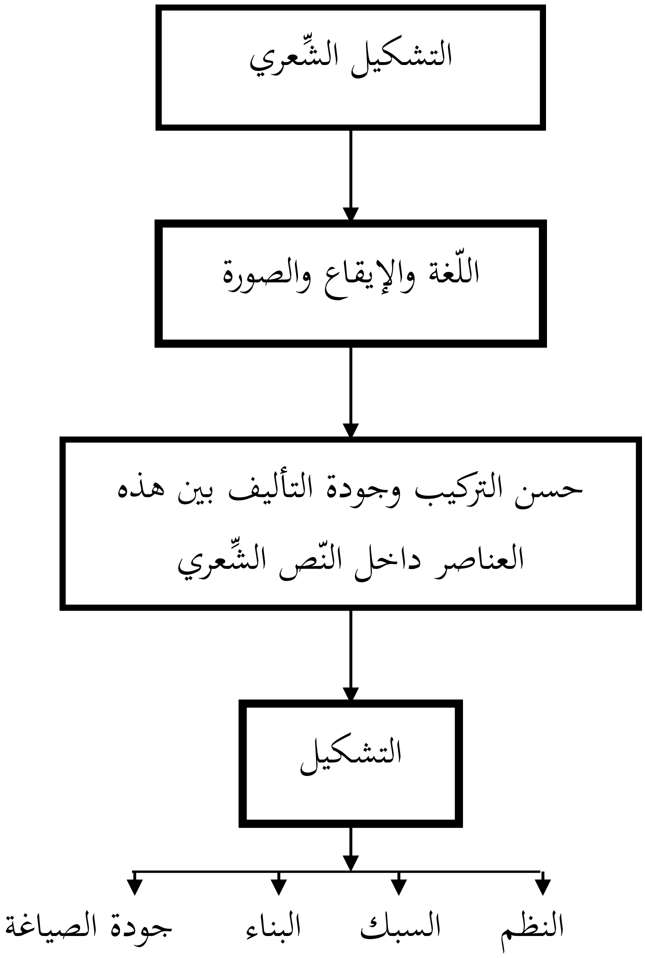
ويعقد "**عبد الصّبّور**" مقارنة بين كلمتي "المعمار" و"التشكيل" بهدف توضيح الرؤية، فيتحدّث عن التشكيل في القصيدة مُميِّزا بينه وبين فنِّ العمارة، قائلا: " أريد أن أعرض تجربتي الشِّعرية مع التشكيل في الشِّعر، وقد كنت إلى زمن قريب أتبنَّى كلمة "المعمار"... ولكنِّي الآن أجِد من كلمة التشكيل أكثر دقّة من كلمة المعمار، ومن البديهي أنّ كلتا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالها بهذا المعنى الاصطلاحي... فلنا أن نتحدّث عن دلالاتهما المعاصرة دون تحرز... فلنقل: إنّ المعمار ينبع من فنّ العمارة، بينما ينبع التشكيل من فنّ التصوير، ولنقل: إنّ فن الشِّعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة"[1].

ويتحدّث "**عز الدّين إسماعيل**" عن التشكيل الشِّعري في كتابيه "الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية" و "التفسير النفسي للأدب"، وتقوم فكرة التشكيل، عنده، في أساسها على اللّغة التّي تحمل دلالات النّص إلى المتلقي، ومعها طاقاتها التعبيرية والجمالية، يقول:" وبهذا المعنى تكون اللّغة الدالة تشكيلاً معينًا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة مُعيّنة، تماما كما أنّ الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان، للمادّة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصًّا"[2].

ومن هذا المنطلق فتعامل الشَّاعر مع أداته "اللّغة" إنّما يبتدئ في نشاط لغوي يتحقّق في العمل الشِّعري في أنظمة لغوية ينتج التركيب من تفاعلها وتآزرها، هذه الأنظمة اللّغوية، صوتية صرفية...وعلى الدّارس الجمالي أن يدرس جماليات النظام الصّوتي، بيان تشكيلات الحروف وطاقاتها النغمية والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع...[3]، فالشّاعر يسعى إلى خلق حالة من التوافق بين الحركة التّي تموج بها نفسه، والحركة التّي تموج في الأشياء المحيطة به، وهو –حينئذ- يتّخذ الصّورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي، مُستغِلاً الصّورة المكانية والزمانية لخلق ذلك التوافق[4]. فالشّاعر، حسَبَ "**عز الدّين إسماعيل**"، عندما يندمج في الأشياء يُضفي عليها مشاعره، فيتمكّن من عملية التشكيل الإبداعي.

1) المرجع السابق، ص:37.
2) التفسير النفسي للأدب، عز الدّين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4(د، ت)، ص:47.
3) مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (1978)، ص: 101.
4) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص:56.

ويتلخّص مصطلح التشكيل عند، "**عز الدين إسماعيل**"، في التحام الشكل والمضمون، وتوافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي، فتُرسَمُ شعرية النّص بتآلف الصّورة، واللّغة، والإيقاع، وهذا ما يُطلق عليه اسم "التشكيل الشِّعري"[1] الّذي يُمكن أن نمثِّل له بالمخطط الآتي:



مخطط رقم1: يوضّح ماهيّة التشكيل الشّعريّ

وفي خاتمة الحديث عن مصطلح التشكيل، وانطلاقا ممّا عرضناه من آراء الدّارسين والنقّاد، قدامى ومحدثين، نستطيع القول: إنّ وحدة الرّأي حول حريّة الشّاعر والشِّعر؛ أي عدم تقييد العملية الإبداعية شكّلت ملمحا مشتركا بينهما، فللشّاعر حرية اختيار ألفاظه، وانتقائها من

1) يشتغل التشكيل بوصفه مصطلحا أدبيا في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح التشكيل الشعري، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.

قاموس اللّغة، ثمّ يعمل على تشكيلها، ونسجها وفق طريقته الخاصّة، لتؤدي الهدف، وتنقل التجربة في إطار جميل ومُعبِّر يُمكِّنُها من التأثير في المتلقي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الوعي بعملية الإبداع؛ أي بتشكيل العمل الفني. كما نلاحظ أنّ هناك تداخلاً بين مصطلحي الشكل والتشكيل؛ فالشكل لا يتمثّل إلاّ حين يقوم المبدع بعملية تشكيل ونسج لما يُطلقون عليه المادّة (اللّغة) والموضوع، والانفعال، والخيال في عمل مُنظّم(1).

إنّ التشكيل أشمل وأعمّ من الشكل إذ يتجاوز مفهوم الشكل إلى الكيفية التّي انتظم بها هذا الشكل الممثّل في مجموعة العناصر اللّغوية والأسلوبية، من ألفاظ وعبارات وتراكيب وصور وأخيلة، وإيقاع وحُسن التركيب والتأليف بين هذه العناصر هو ما نسمِّيه تشكيلاً.

ثانيّا: مفهوم مصطلح الخطاب:

يُعدُّ مفهوم "الخطاب" أحد أكثر المفاهيم رواجًا، وتداولاً في الدّرس النقدي الحديث العربي منه والغربي على حدٍّ سواء، كما أنّه، في الوقت ذاته، أحد أكثر المفاهيم التباسًا، واشتباها بمفاهيم متاخمة شاعت في كتابات النقّاد العرب المحدثين، مثل: النّص، والقول، والكلام...، وإذا كان هذا الالتباس شأن المصطلح عموما، إلاّ أنّه في الخطاب يزداد وضوحًا وتفاقما.

ورد لفظ "الخطاب" عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه، وإذا حاولنا تأصيل مفهوم "الخطاب" فإنّنا سنعود إلى ما أنتجه تراثنا أوّلا، بالرجوع إلى بعض المعاجم العربية القديمة، وكتب التفسير، واللّغة، والفكر، والأدب باعتبارها المرشّحة لذلك، وسيكون ضبط هذا المصطلح انطلاقا من وجهات ثلاث، أوّلا من وجهة نظر التراث العربي، وثانيّا من وجهة نظر النقد الغربي الحديث، وثالثا من وجهة نظر النقد العربي الحديث.

أ- مصطلح الخطاب في التراث العربي:

يتضمّن الخطاب في أهمّ معانيه "المحاورة" ذلك ما نجده عند **"ابن منظور "** " الخِطابُ والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطَبهُ بالكلام مُخاطَبَةً وخِطابًا، وهما يتخاطبان"(2).

---

1) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولينتز، ص:336.

2) لسان العرب، ابن منظور، مادة خَطَبَ.

يعني هذا أنّ "الخطاب" ملفوظ شفوي يتِمُّ تبادله بين طرفين فأكثر، وهذا التمييز يجعل معنى الخطاب أعمّ وأشمل من المخاطبة[1] .

ويذهب المعجم الوسيط في تحديد لفظ الخطاب إلى "الكلام"[2] .

إذن فالخطاب يُنجَزُ بالكلام، ويتحقّق في أشكال مختلفة منها المخاطبة، فهو أخصّ من الأوّل أعمّ من الثاني.

وبالتالي يتضّح أنّ المفهوم اللّغوي لكلمة "خطاب" تعني في اللّغة الكلام المنطوق أو المكتوب الّذي يُعبِّر عن سلسلة مترابطة من الأفكار، والموجّه من إنسان إلى آخر، أو اتِّصالاً فكريًّا عن طريق الكلام المنطوق أو المكتوب، بين مرسل ومستقبل بقصد الإبلا غ والإفهام، وهذا ما يتوافق مع ما ورد في كتب التفاسير لمعاني بعض الآيات القرآنية التّي حملت لفظ "الخطاب" بعدّة صيغ مختلفة (الجمع، المفرد، المصدر...). وقد تردّدت مادّة "خَطَبَ" في القرآن الكريم حوالي اثنتي عشرة مرّة موزّعة على اثنتي عشرة سورة[3]. ويرى "**الزمخشري ت538هـ**" أنّ فصل الخطاب في قوله تعالى:﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وآتَيْنَاهُ الحِكمَةَ وفَصْلَ الخِطَابِ﴾[4] إنّما هو " البيِّن من الكلام الملخّص الذي يتبيّنه من يخاطب به، ولا يلتبس عليه"[5].

يُفهَمُ من تفسير "**الزمخشري**" هذا أنّ الخطاب يخصُّ الجانب المنطوق من اللّغة (الكلام)، حيث فسّر قوله تعالى: ﴿ **وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ**﴾، أي " جاءني بحجاج لم أقدر أن أورد عليه ما أردّه به، وأراد بالخطاب: مخاطبة المِحاج المِجادل"[6].

---

1) مقالات في تحليل الخطاب، بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، كورنيليا فون راد صكّوحي، نور الهدى باديس، بسمة عروس، هشام القلفاط، تقديم: حمّادي صمّوده، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، وحدة البحث في تحليل الخطاب، جامعة منوبة، تونس، (د، ط)(2008)، ص:25.

2) المعجم الوسيط، ص:243.

3) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت، لبنان، (1986)، ص:235.

4) سورة ص، الآية 20.

5) الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمرو.)، تحقيق وتعليق ودراسة: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ علي محمّد معوّض، شارك في تحقيقه: فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1(1998)/251/5.

6) نفسه/255/5.

يتضّح من هذه التفاسير أنّ لفظ "الخطاب" عبارة عن تواصل كلامي غايته الإفهام، وهذا ما يدلُّ على وجود علاقة بين الخطاب والخطابة في النّصوص التراثية.

وهذا المعنى نجده أيضا عند **بدر الدِّين الزركشي** في تعريفه الخطاب بأنّه " الكلام المقصود منه إفهام من هو مُتهيّئ للفهم"[1].

إذن فالخطاب هو كلام له مقصدية، يقتضي اللّفظية، أو التلفّظيّة؛ أي أن يكون كلاما جاريّا بين طرفين، ويقتضي التواضع، والتعاقد بينهما. حقيقة لقد أسهم اللّغويون العرب القدامى في تجلية مصطلح "الخطاب" بما ساقوه من مفاهيم اصطلاحية متقاربة، فقد ماثلوا به مصطلح "الكلام"، وارتكز معناه على التواصل الشفوي قصد التبليغ والإفهام.

ب- مصطلح الخطاب في النقد الغربي:

اتّصل الخطاب في أصوله الغربية بالفلسفة، فكان منشؤه فلسفيًّا، ظهر مع "**أفلاطون**"، وبعدها اتّخذ مفهوم الخطاب أبعادا إبستيمولوجية مستقلة بظهور مؤلفات"**ميشيل فوكو** (M.Faucault)" ويذهب هذا الأخير في تعريفه للخطاب أنّه " نظام تعبير مقنن ومضبوط"[2]، وتحدّث عن الخطاب بوصفه مجال لكلِّ ماهو منطوق، يقول "**فوكو**" متحدِّثا عن الخطاب:"...هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات وأحيانا أخرى مجموعة متميّزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدلُّ دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها"[3].

ويركِّز "**فوكو**" في تعريفاته على المنطوق، فيقول في موضع آخر من كتابه في تعريفه للخطاب هو: "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية

1) التداولية وتحليل الخطاب، أحمد الجوة، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، عدد8 خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام: 11-12-13 أفريل2011، ص:168.

2) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2(1987)، ص:34.

3) مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الإسكندرية، (د، ط) (2000)، ص:94-95.

أو صورية قابلة لأن تتكرّر إلى مالا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التأريخ...بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شروط وجودها"[1].

نستنتج من خلال النّصين أنّ الخطاب، عند **فوكو**، عبارة عن مجموعة من الملفوظات والمنطوقات التّي تُعدُّ بمثابة الوحدة الأوليّة للخطاب.

ويُجمِع النقّاد أنّ أكبر منظِّر للخطاب هو التوزيعي الأمريكي "**هاريس**" Harris وبخاصّة مع البحث الّذي قدّمه، والمعنون بـ"تحليل الخطاب" فقد عرّف الخطاب " بأنّه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل، تتكوّن من مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني "[2]، وهذا ما جعل النقّاد يعتبرون أنّ الوحدة الخطابية هي الجملة التّي تتجاوز التفسيرات اللّسانية، فالخطاب، حسب "**هاريس**" وحدة لغويّة، يُنتجها الباث، تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة، كما يرى أيضا أنّ الخطاب بمفهومه العام " يتكوّن من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل"[3].

وبالعودة إلى تعريفات **هاريس،** نستخلص أنّ الخطاب يتميّز بمجموعة من المميزات أهمها:

1-الخطاب مصطلح يُطلَق على اللّغة الملفوظة (الكلام)

2- الخطاب عبارة عن جملة لغوية أو سلسلة من الجمل المتتالية.

3-الخطاب عبارة عن ملفوظات تساوي الجملة اللّغوية أو تفوقها.

ويُركِّز "**بنفنيست**" Benvenist على فكرة التأثير؛ إذ يرى أنّ الخطاب هو " كل تلفّظ يفترض متكلِّما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة مَا"[4]. فالخطاب، حسب **بنفنيست،** تلفّظ مرتبط باللّغة المنطوقة، إذ يتطلب متكلِّما، ومستمعا، وهدفا تأثيريًّا بكيفية معينة.

يمكن أن نستنتج من التعريفات السّابقة أنّ الخطاب عبارة عن:

- تواصل بين متكلّم ومستمع.

---

1) المرجع السابق، ص :95.

2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4(2005)، ص:17.

3) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مونغانو، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(2005)، ص:35.

4) المرجع السّابق، ص:19.

- ملفوظ كلامي يهدف إلى تحقيق غاية معينة.

ونظرا لهذا الكمّ الهائل من التعريفات التّي قدّمها اللّسانيون فيما يخصّ مفهوم الخطاب إلاّ أنّ مفهومه ما زال غامضا يشوبه اللَّبس، وهذا ما يطرح اليوم صعوبة في ضبط مفهوم المصطلح، نظرا للخلفيات المنهجية، والرؤى النقدية التّي ينطلق منها أصحابها.

ج- مصطلح الخطاب في النقد العربي الحديث:

اهتمَّ الدّارسون العرب بمصطلح الخطاب، وحاولوا إيجاد مفهوم يضبطه، إلاّ أنّهم لم يتمكّنوا من ذلك، وإنّما حدث انقطاع في دلالة المفهوم حتّى العصر الحديث، ولم يترجم النقّاد العرب المحدثون Discourse الإنجليزية وDiscours الفرنسية بالخطاب إلاّ في السبعينيات من القرن الماضي[1]. حيث واجه هذا المصطلح عند انتقاله إلى العربية مشكلتين؛ الأولى مشكلة الترجمة، والثانية مشكلة تحديد مفهوم المصطلح، وتعريفه. ففي معجم اللّسانيات الحديث يترجم الباحثون Discourse بـ "الحديث الكلامي"[2].

وإذا تجاوزنا التحديد المعجمي إلى التحديد الاصطلاحي تطالعنا قائمة من الأسماء اللامعة التّي برزت في هذا المجال، ومنهم: **جابر عصفور، ومحمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، وكمال أبو ديب، ويُمنى العيد، وصلاح فضل، وعبد السلام المسدي...إلخ**. حيث يذهب هذا الأخير في تعريفه للخطاب إلى أنّه " مادّة قارّةٌ لها بذلك طواعية للتشريح الاختباري، ومقوّمات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية متعاضدة"[3].

فهو يشير إلى خصائص الاستقرار، والانسجام في الخطاب، فبهذه الخصائص يؤدي الخطاب هدفه المتمثّل في فعل التأثير في المتلقي.

---

1) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس، ط1(2001)/1/77.

2) معجم اللّسانيات الحديثة، سامي عياد حنا، كريم يحي حسام الدين، نجيب جريس، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1(1997)، ص:40.

3) الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، دار هومة للطباعة، الجزائر، (د، ط) (2010)/2/73.

والخطاب عند **عبد الملك مرتاض** " نسج من الألفاظ، والنسج مظهر من النظام الكلامي الذي يتّخذ له خصائص لسانية تميِّزه عمّا سواه "(1).

يبدو من تعريف "**مرتاض**" أنّ الخطاب عبارة عن نظام كلامي يتمتّع بخصائص لغوية تُميِّزه عن غيره، وكأنّه خطاب نخبوي.

أمّا "**جابر عصفور**" في ترجمته لكتاب "عصر البنيوية" **لإديث كيرزويل** فإنّه يحدِّد مفهوم الخطاب، بقوله:" يشير المصطلح إلى الطريقة التّي تُشكِّلُ بها الجمل نظاما مُتتابعا تُسهِمُ في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لِتُشَكِّلَ نصًّا مفردًا، أو تتآلف النّصوص نفسها في نظام متتابع لتُشكِّل خطابًا أوسعا ينطوي على أكثر من نصّ مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنّه مجموعة دالّة من أشكال الأداء اللّفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنّه مساق من العلاقات المتعينة التّي تستخدم لتحقيق أغراض مُعيّنة"(2).

يتضِّح من هذا التحديد نظرة شاملة لمفهوم الخطاب، فهو نظام تتآلف فيه الجمل، بل والنّصوص نفسها، ويرتكز بصفة خاصّة على الجانب النطقي الملفوظ.

والخطاب كذلك هو المحتوى، وذلك على اعتبار الوحدات المتمفصلة في الموضوع هي وحدات يتمُّ تحديدها من خلال محتوياتها أو الدّلالات، ويختلف المحتوى باختلاف الوسط الّذي يُنتِجُهُ، فإنّ وسائل التعبير عنه كذلك تتغيّر، وتتعدّد، وتتنوّع بحسب المحتوى (فالمسرح مثلا يَقدِّم خطابا، والمحاضرة تُقدِّم خطابا، والشّعر يُقدِّم خطابًا...)؛ أي أنّ لكلّ نشاط خطابه الخاصّ به، فنقول هناك الخطاب الدّيني، والخطاب السياسي، والخطاب الأدبي، والخطاب الشِّعري، وهذا الأخير هو محور دراستنا. إذن فماهو الخطاب الشِّعري؟ وماهي عناصر تشكيله؟

د- مصطلح الخطاب الشِّعريّ:

يُعدُّ مصطلح "الخطاب الشِّعريّ" من المصطلحات الحديثة نسبيًّا التّي أُضِيفت في معجم المصطلحات النقدية، ويندرج ضمن ما يُسمّى بالخطاب الإبداعي الّذي ينقسم بدوره إلى شعر

1) بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1(1986)، ص:53.

2) عصر البنيوية، إديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط1(1985)، ص:269-270.

ونثر، والوظيفة الشِّعرية فيه لا تقتصر على الشِّعر وحده، ولكنّها تظهر فيه بشكل أكبر، وهناك من يرى أنّ الخطاب الشِّعري، هو " الأسلوب الخطابي المباشر في الشِّعر "(1).

يبدو من هذا التعريف أنّ الخطاب الشِّعريّ عبارة عن طريقة في التعبير يكون محتواها شِعْرًا، ويذهب "**عبد الملك مرتاض**" في تعريفه للخطاب الشِّعري إلى أنّه " كلّ إبداع أدبي بلغ الحدّ المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد، أي كلّ إبداع أدبي نال الحدّ الأدنى من إجماع النّاس على جودته فيصنّف في الخالدات من الآثار الفكرية "(2).

انطلاقا من نظرة "**مرتاض**" للخطاب الشِّعريّ قد يتساءل القارئ عن سِرِّ بقاء هذا النوع من الخطاب، وديمومته، فنقول: إنّ الخطاب الشِّعريّ لم يبق حبيس الرؤية التّي وضعها له اللِّسانيون، والمتمثلة في كونه مجموعة ملفوظات أو جمل، بل تجاوزها فأصبح خطابا إشاريًّا غنيًّا بالرموز، والإيحاءات التّي تحملها لغته.

إنّ لغة الخطاب " حُبلى بالدلالات، تتمخّض قراءتها عن تداخل في العلاقات، وتحوّلات في المعاني، وكأنّها مقاربة تخطو برهافة على شَفَا المعنى، حيث يتوافق الإعتام والنور، ويترافق الغموض والوضوح "(3). فالخطاب الشِّعري انطلاقا ممّا يُميِّز لغته أصبح منشؤه من هدم اللّغة العادية ليبني على أنقاضها لغة أدبيّة؛ لأنّ استعمال الكلمات في طبيعتها القاموسية قد يكون بعيدا كلّ البُعد عن اللّغة الشِّعرية التّي تنتقل، وتتحوّل من مستوى ضيِّق ومحدود إلى مستوى تفاعليّ ثمّ إلى لغة مبدعة.

إنّ اللّغة الشِّعرية لها ملامحها، وقواعدها التّي تجعل منها لغة متميِّزة، وبإمكان أيٍّ مِنّا تمييزها عن اللّغة العادية في حديث أيٍّ كان " فالخطاب الشِّعريّ ليس مجرد مضامين أو أفكار، وإنّما هو في المقام الأوّل إبداع لغويٌّ، وصياغة فنيّة خاصّة، تتميّز بطاقاتها الجمالية، وقدرتها على الإثارة والتأثير "(4).

---

1) الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1(2000)، ص:28.

2) بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، عبد الملك مرتاض، ص:34.

3) القول الشِّعري منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (1995)، ص:180.

4) من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمان بارود، إبراهيم الكوفحي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، رجب1433هـ، مايو2012، ص:85.

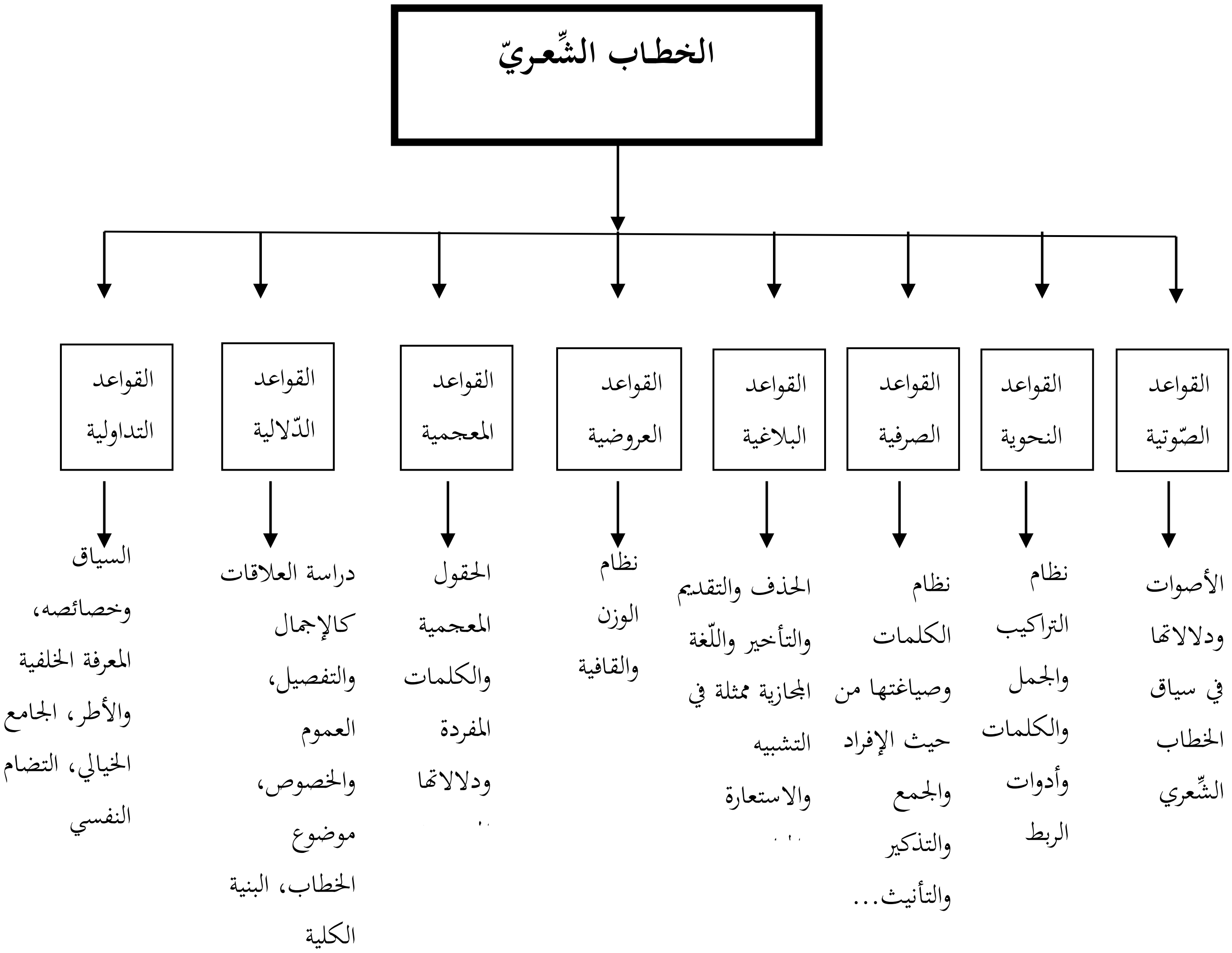
يعني هذا أنّ الخطاب الشِّعري عبارة عن رسالة شعرية موجّهة من مخاطِب إلى مخاطَب، ويُرَاعَى فيها عنصر الإبداع والجمالية التّي تتأتّى من اللّغة الشّعرية، وذلك بهدف التأثير في المتلقي، وتجتمع في تكوين الخطاب الشِّعري عدّة عناصر تتداخل لتؤسّس شاعريته، وتؤكِّد تميّزه، وتفرّده عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، وهذه العناصر هي: اللّغة، والموسيقى، والصّورة الشِّعرية، والتناص.

وتحليل الخطاب الشِّعريّ عادة ما يقوم على دراسة هذه العناصر وتحليلها وفق منهجية معينة تفرضها طبيعة النّص المدروس، ذلك أنّه يتألّف من " أجزاء لغوية متماسكة ومتناسقة تقوم بينها شبكة من العلاقات الدّلالية، والصّوتية، والصرفية، تُشكِّلُ مجتمعة وحدة لغوية كبيرة هي النّص الأدبي "[1].

نستنتج من كلّ ما سبق أنّ الخطاب الشِّعريّ هو التعبير اللّغوي بالكلمات التّي لا تُعبِّر عن معانيها الحسيّة، ودلالاتها بشكل مباشر، وإنّما تعبّر عن جوّ نفسي ينقل المألوف المتكرّر إلى ماهو جديد وطريف، ويُعالِج الخطاب الشِّعري موضوع الأسلوب وتشكيل العبارة.

والخطاب الشِّعري تحكمه منظومة القواعد الصّوتية، والنّحوية، والصرفية، والبلاغية، والعروضية، والمعجمية، والدّلالية، والتداولية. وهذا ما يوضحه الرسم الآتي:

1) الخطاب الشعريّ عند محمود درويش دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، ص:30.



مخطط رقم2: يوضّح كيفية اشتغال الخطاب الشّعريّ

يبدو من خلال الرسم التوضيحي أنّ الخطاب الشِّعريّ نظام من العلاقات الإشارية، والوقائع الأسلوبية، والأبعاد الدّلالية، وبمركباته الصّوتية، والدّلالية، والتداولية، والنفسية، تتشكَّلُ وحداته اللّغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقّق من خلالها نسيج النّص، وبها يُحقّق أدبيته فيثير المتعة، ويمنح الفائدة.

وبالتالي نستطيع القول إنّه لا تشكيل من دون خطاب، ولا خطاب من دون تشكيل، فهُما بمثابة الروح والجسد، ذلك أنّ دراسة التشكيل في أيّ خطاب كان، وبخاصّة في الخطاب الشِّعري

تعني الانفتاح على أكبر قدر ممكن من المعاني المستظلة تحت فيّءِ الوحدات اللّغوية المشكِّلة لنسيج النّص الشِّعري، وهذا ما سيضطلع به البحث في هذه الدِّراسة.

ثالثًا: الأعمى التُّطِيلي حياته وشعره:

وردت "**للأعمى التّطيلي**" ترجمات وأخبار في مصادر ومراجع متعدّدة، لكنّها كانت شحيحة فيما أمدّتنا به، إذْ إنّها لا تروي ظمأ الدّارس لحياة "**الأعمى التُّطِيلي**" من جوانبها المختلفة، فاقتصرت على ذِكر اسمه وكنيته ونَسَبِهِ ونشأته وشيء من أخباره، وأغفلت جوانب مهمّة من حياة هذا الشّاعر الأعمى تلمسناها في ديوان شعره الّذي يُعدّ المصدر الوحيد لإضاءة ما خُفِيَ منها.

3-1- حياتــه:

أ-اسمه ومولده ونشأته:

هو أحمد بن عبد الله بن هريرة من قبيلة قيس، ويعود أصله إلى مدينة تُطِيْلَة[1]، وسكن إشبيلية[2]، كان ضريرا فلُقّب بالأعمى[3]، وُلِدَ عام 485هـ بمدينة تُطِيلة منها أهله وإليها

1) **تُطِيْلَة**: بالضمّ ثمّ الكسر، وياء ساكنة ولام: مدينة بالأندلس في شرقي قرطبة تتصل بأعمال أشقة، ويطيف بجنات تُطيلة نهر كالش، ومن بنات تُطيلة مدينة طرسونة، ومن تُطيلة الشّاعر المجيد التُّطِيلي الأعمى. -الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، تح: إحسان عبّاس، مكتبة لبنان، مطابع هيدلبرغ، بيروت، ط2(1984)، ص:133.
- معجم البلدان، ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله الحموي الرومي البغدادي)، دار صادر، بيروت، لبنان (د، ط) (1977)/33/2.

2) **إشبيلية**: مدينة بالأندلس كبيرة جليلة، تُسمّى حمص أيضا، بينها وبين قرطبة مسيرة ثمانية أيام، وهي مدينة قديمة أزلية وأصل تسميتها أشبالي معناه المدينة المنبسطة، وبها قاعدة مُلك الأندلس وسريره، وبها كان بنو عبّاد، وهي من أمصار الأندلس الجليلة الكثيرة المنافع العظيمة الفوائد. - الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، ص:58-59. - معجم البلدان، ياقوت الحموي/195/1.

3) جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، أعدّ أصلا من أصليه: محمّد ماضود، حقّقه وقدّم له وترجم لوشّاحيه: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس (د، ط) (د، ت)، ص:231.

نسبته(1)، ثمّ ارتحل أهله إلى أشبيلية فاستوطنها معهم(2)، وله كنيتان تتردّدان في المصادر التّي ترجمت له، وهما أبو العبّاس(3) وأبو جعفر(4). نشأ في إشبيلية مدينة العلم والفنّ والأدب التّي أسهمت في صقل مواهبه، وإذكاء شُعلة التفكير في ذهنه، حتّى عُرِف في المصادر القديمة بالذكاء وسرعة الفهم، وجودة الأدب وسلامة النظر فيه كما صرّح بذلك ابن بسّام في ذخيرته(5) وهناك وصل نفسه برجالها البارزين مادحا لهم(6)، غير أنّنا نجده يُعبّر في مواضع كثيرة من شعره عن سأمه

1) ما يُؤكّد نسبته إلى تُطيلة، قول الحميري: " ومن تُطيلة الشّاعر المجيد التّطيلي الأعمى صاحب القصيدة المشهورة التي أوّلها:
ألا حدّثاني عن فل وفلان لعلي لا أرى باق على الحدثان". – الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، ص:133.

2) رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد (أبو الحسن علي بن موسى)، تحقيق وتعليق: محمد رضوان الداية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1(1987)، ص:224.

3) من بين المصادر التّي وردت فيها كنية أبا العبّاس، نجد: - قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي ت 529هـ)، تحقيق وتعليق: إحسان عباس، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1(1989)، ص:850.

-بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الضبي (599هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1(1989)/234/1.

- الوافي بالوفيات، صلاح الدّين خليل بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، طالعه: يحي بن حجى الشافعي بن أيبك الصفدي أحمد بن مسعود، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1(2000)/83/7. – نَكْتِ الهميان في نُكَتِ العُميان، لصلاح الدين بن أيبك الصفدي، وقف على طبعه: أحمد زكى بك، المطبعة الجمالية، مصر، (د، ط) (1911)، ص:110.

– رايات المبرزين وغايات المميزين، لابن سعيد، ص:224. – جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، ص:231. – الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5(2002)/158/1.

4) من المصادر والمراجع التّي وردت فيها كنية أبا جعفر، نجد: - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام (أبو الحسن علي ت542هـ)، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د، ط) (1997)/728/2. – خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، تح: آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد العروسي، الجيلاني بن الحاج يحي، محمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2(1986)، قسم شعراء المغرب والأندلس/511/3. – بلاغة العرب في الأندلس، أحمد ضيف، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2(1998)، ص:179.

5) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/728/2.

6) من ممدوحيه في إشبيلية بنو الحضرمي وبنو زهر وبنو يناقي.

من الإقامة في إشبيلية، ويتبرّم ويضيق من العيش فيها، بل إنّ نفسه سوّلت له أن يُغادرها إلى غيرها من البلدان. يقول الشّاعر معبّرا عن ذلك[1]:(بسيط)

مَلِلْــتُ حِـمْصَ[2] وَمَلَّتْنِــي فَلَـوْ نَطَقَــتْ كَـمَا نَطَقْــتُ تَلاَحِــيْنَا عَـلَى قَـــدَرِ
وَسَــوَّلَــتْ لِــي نَفْسِـــي أَنْ أُفَارِقَــهَا والـمَاءُ فِـي المُزْنِ أَصْفَى مِنْهُ فِي الغُـدُرِ

وربّما عدم اهتمام النّاس به وبعلمه وأدبه جعله يُفكّر في مغادرة إشبيلية، وهذا ما يُؤكّده قوله في إحدى أراجيزه[3]: (الرّجز)

أَصْبَحْـــــتُ مِـــنْ حِـــمْــصَ بِشَـــــرِّ مَـــــنْزِلِ
مَـــنْ سَـــــــرَّهُ النـــــــقصُ بِـــهِ فَلْيَكْمـــــلِ
فِـــــي شَـــرِّ أَحْـــــوَالِ العُـــفَاةِ العُـــــيَّلِ
أَشْعَـــــــثَ ذَا طِمْـــــرَيْنِ لاَ يُـــؤْبَـــــهُ لِـــي

يبدو أنّ سبب ملله وضيّقه من المقام في إشبيلية إحساسه بخيبة الأمل من مساعدة الإشبليين له، وعدم الاكتراث لعلمه وأدبه. ولا توجد في الديوان أيّ إشارة تُؤكّد أنّ وطنه تُطِيلة، وهذا ما يجعلنا نزعم أنّه ربّما هاجر منها رفقة أهله وهو صغير، فلم يحمل من بلده الأصلي غير النسبة إليه فقط، كما يبدو واضحا في قوله[4]:(طويل)

وَقَائِلَــةٍ مَـــا بَالُ حِـــمْصٍ نَبَـــتْ بِــهِ ورُبَّ سُــؤالٍ لَيْـــسَ عَـنْهُ جَـــوَابُ
نَبَـــتْ بِــي فَكُنْـتُ العُرْفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَعُــودُ عَلَـى أَهليـــه وَهُـوَ تَـــبَابُ[5]
فـبالله مـــا اسْتَـــوْطَـنْتُهَا قَـانِـعًا بِـهَا وَلَكِـنَّنِــي سَيْـــفٌ حَـوَاهُ قِــرَابُ

1) ديوان الأعمى التّطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6(1963)، ص:49.
2) حِمص المقصود بها مدينة إشبيلية.
3) المصدر السابق، ص:160.
4) نفسه، ص:9.
5) **تَبَابُ**: التَّبَابُ: الخُسرانُ والهلاكُ.

ولعلّ هذا ما يُؤكّد أنّه تربّى في إشبيلية ونشأ بها وانتقل بعدها إلى قرطبة[1] في مراحل نشاطه الشِّعريّ، فالتقى فيها بأبي الوليد محمّد بن مالك وأنشده من شعره، قال **أبو الوليد محمّد بن مالك:** " وأنشدني أبو العبّاس التّطيلي الأعمى لنفسه بقرطبة"[2].

تؤكّد هذه الرواية اللّقاء بين الراوية والشّاعر في مدينة قرطبة، وهذا ما يجعلنا نفترض أنّه عاش فيها مدّة من الزمن، ومدح قاضيها أبا القاسم بن حمدين في عدّة قصائد، ثمّ فارقها عائدا إلى إشبيلية؛ لأنّ بعض مدحه لابن حمدين يدلّ على أنّه قد ابتعد عن جنابه، وهذا ما نجده في قوله[3]: (طويل)

إِلَيْــكَ ابْنَ حَمْدِيــنٍ وَإِنْ بَعُـدَ المَــدَى وَإِنْ غَـرَّبَتْ بِـي عَنْكَ إِحْـدَى المَـغَارِبِ

ونقل " **سليم الحلو**" في كتابه المعنون بـ " الموشحات الأندلسية" جزءا من التعريف بالشّاعر في فنّ التوشيح، فقال: " إنّ التُّطِيلي تنقّل بين سرقسطة وإشبيلية ومرسية"[4].

ب–تكــوينه وثقافتــه:

نشأ "**الأعمى التُّطِيلي**" في بقعة يرفدها الشّعر من كلّ جانب، وكانت تموج بالشّعر والشّعراء والأدباء، فإشبيلية من عواصم الشّعر والأدب، وقد أشاد "**ابن بسّام**" بهذه البيئة، فقال: " فما رأيت فيه ناثرا غير ماهر، ولا شاعرا غير قاهر، دَعَوْا حُرَّ الكلام فلبّى، وأرادوه فما تأبّى"[5] فلا عَجَبَ إذا وجدناه يستقي عناصر شاعريته من أصولها، فقد بدأ تعليمه كما بدأه أيّ طفل أندلسيّ، فدرس العربية والشِّعر مع نصوص من القرآن الكريم، وقدّم ذلك على سائر العلوم آخذا بمذهب أهل الأندلس في تعليم أطفالهم[6]، فتنوّعت ثقافته بما تلقّفه من علوم عصره، من لغة

---

1) نَسَبَهُ ابن خاقان في القلائد إلى قرطبة، فقال: "الأديب أبو العبّاس الأعمى القرطبيّ"، وما يؤكّد ذهابه إلى قرطبة أيضا ما نجده في ديوانه من قصائد في مدح قاضيها ابن حمدين بعدد من القصائد التي نلمح في بعضها مدى علاقته وإجلاله لها، حتّى إنّه يُسمّيها بدار الخلافة. – المصدر السابق، ص:162.

2) نفسه، المقدمة، ص:ل.

3) نفسه، ص:4.

4) الموشحات الأندلسية، سليم الحلو، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1(1965)، ص:58.

5) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/12/1/2.

6) مقدمة العلاّمة ابن خلدون المسمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط) (2007)، ص:440.

وأدب وتاريخ وفقه وأصول...لكنّه كان يميل بطبعه إلى الأدب، فدرس أمهات الكتب الأدبية كالأغاني وحفظ الكثير من الشّعر من مختلف العصور[1]، ونجد في شعره إشارات تدلّ على صلته الوثيقة بالعلم، كقوله يشكو ضياعه وإهمال أهل إشبيلية له[2]:(طويل)

وَمَا أَخْمَلُونِــي لَكِــنَّ المَجْــدَ أَخْمَلُــوا   وَمَا ضَيَّعُونِــي لَكِــنَّ العِلْــمَ ضَيَّعُــوا

وقد تميّزت ثقافته بالتنوّع والشمول ألمّ فيها بجوانب من ثقافة عصره، وشكّلت البيئة المشرقية بأعلامها ومعالمها جزءا من ثقافة الشّاعر لا تبلغه البيئة الأندلسية التّي عاش فيها " ففي مجال الأدب توجد إشارات وشواهد تدلّ على طول باعه في هذا الميدان، وعلى سِعة ثقافته الأدبية، وهو في إشاراته تلك لا يقتصر على شاعر بعينه ولا يتأثّر بعصر واحد، ولكنّه ينتقل بين الشّعراء في الجاهلية وصدر الإسلام، وفي العصرين الأموي والعبّاسيّ، ويقف عند هذا الأخير وقفة طويلة مُقتبِسًا من فحوله أو مُشارِكًا لهم في اتّجاهاتهم الأدبيّة والفنيّة"[3]. وثقافة "**التّطيلي**" التاريخية لا تقلّ شأنًا عن ثقافته الأدبيّة، فقد كانت ثقافة واسعة مسّت بكثرة العصر الجاهلي وذِكر أيامه وأعلامه، أضف إلى ذلك العصر الإسلامي ممّا جعل تأثيرها بَيِّنٌ في إنتاجه الشّعريّ، وما يُؤكّد سعة ثقافته وحذقه وذكائه وجودة أدبه شهادة "**ابن بسّام**" فيه، حيث قال: " له أدب بارع، ونظر في غامضه واسع، وفهمٌ لا يُجارى، وذهنٌ لا يُبَارَى، ونظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك بالنادر المعْجز، في الطويل منه والموجز، نظم أخبار الأمم في لبّة القريض، وأسمع فيه ماهو أطرفُ من نَغَمِ مَعْبَدٍ والغريض"[4].

يتّضح من شهادة **ابن بسّام** في "**التُّطِيلي**" أنّه من فحول الأدباء والشّعراء، له نظر في ما يُخْفَى وما يُسْتَعْصَى من الأدب، فجاء نثره عذبا وشعره سحرًا يروي أخبار الأمم[5] ويُطرب الأسماع بموسيقاه، ويقول فيه **ابن خاقان**:" لهُ ذهن يُبْصِرُ الغامض الّذي يَخْفَى، ويعرف رسم

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1(1983)، ص:37.

2) الديوان، ص:79.

3) المرجع السابق، ص:47.

4) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/728/2.

5) ينظر القصيدة رقم 72 من الديوان في رثاء ابن يناقي.

المشْكِلِ وإنْ عَفَا، نظر الخَفيَّات بفهْمِهِ، وقَصَرَ فكّها على خاطره ووهْمِهِ"[1] فبالرغم من آفة العمى التّي يُعاني منها الشّاعر إلاّ أنّه استطاع بعقله وفهمه الدقيق أنْ يستجلي غوامض الأمور ومَا يُخْفَى منها، أجادَ فنّ الكتابة ونظم الشِّعر البليغ، وهذا ما أكّده **الضبّي**، بقوله:" أديب شاعرٌ مُحسنٌ ما شاء بليغ"[2]، ووصفه **ابن سعيد** بمعري الأندلس[3] وكان على دراية ومعرفة بعجمية الأندلس، ونستدلّ على ذلك بما نجده من ألفاظ وعبارات أعجمية في بعض خرجات موشحاته[4].

فكلّ هذه الشهادات في "**الأعمى التّطيلي**" إضافة إلى تكوينه الثريّ والواسع تؤكّد أنّه سيكون لصاحبه شخصية قويّة ومكانة عُليا في مصاف الشّعراء الأندلسيين كما سيكون له إنتاج شعري وفير.

ج- شخصيته وصفاتـــه:

عندما نتحدّث عن شخصية "**الأعمى التّطِيلي**" وما ميّزها نجد آفة العمى التّي أُبْتُلِيَ بها في المرتبة الأولى، ولكن على الرغم من ذلك كان صابرًا متقبّلاً تلك الحقيقة دون أن يُحيطها بشيء من الشّكوى المستعلنة إلاّ في القليل عندما تضطره الظروف إلى ذلك[5]، غير أنّه كان يشعر بالضّياع في ميدان الحياة إثر عماه، وبات منطويًّا على حزن عميق يشعر به من يُعايش شعره، ويقرأ ديوانـــه " حتّى أنّ راحته الكبرى لتتمثل في تأمّل الموت، فهو يُقْبِلُ على الرِّثاء إقبال من يرى فيه ميدانه الصحيح، ويطمئنّ إلى نوع من النظرة الزاهدة التّي لا تلبث لديه طويلا حتّى تصطدم بواقع الحياة اليومية وشؤونها العاجلة"[6] وهو يُشبه في طريقة رثائه الشّاعر المشرقي أبي العلاء المعري.

---

1) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان، ص: 850.

2) بغية الملتمس، للضبي/234/1.

3) رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد، ص:224.

4) الديوان، ص: 262، 289.

5) يُشير الشّاعر إلى آفة العمى في شعره، ويطلق عليها اسم الزمانة، في قوله يرثي محمد بن حزم:(وافر)

وَلَكِـــنَّ الـزَّمَانَـــةَ قَصَّـــرَتْ بِـــي   وَأَجْـــلَـــى العُـــذْرَ مَـا رُزِقَ القَـبُـــولاَ

-المصدر السابق، ص: 99.

6) نفسه، المقدمة، ص: س.

وكان أبو **القاسم المنيشي**[1] يقود "**الأعمى التّطيلي**" ويُلازمه، فلُقّب بعصا الأعمـــى " كان يفيدُ أبا العبّاس التّطِيلي بتوجيهاته ويُنبّهه على نقائص ما كان يُحاول إنشاءه من نصوص أدبيّة، فيتلافى تلك النقائص قبل أنْ يُطْلِعَ النّاس على تلك النّصوص"[2]، وقد تركت هذه العاهة أثرا كبيرا في نفس الشّاعر الحسّاسة والمرهفة غير أنّه تحدّاها وتكيّف معها، ويبدو ذلك واضحا من خلال رسمه لمجموعة من الصّور الشّعرية ذات الطّابع الحسّي التّي لا يمكن أن تصدر في الحقيقة إلاّ عن مُبْصِرٍ ومتأمِّلٍ، وحقيقة أنّه كان شديد التبرّم بنفسه وبالنّاس وبموطنه وبمسكنه، وكان لا يفتر عن التظلّم والبكاء واجترار شعوره بالتمزّق والضّياع حتّى كأنّه مرجل يغلي بالتوتر والشجن، وإنّ أقلّ ما تنطوي عليه جوانحه، يُؤدي ثقله إلى تصدّع جبل رضوى. يقول الشّاعر مُعبّرا عن ذلك[3]: (طويل)

وَبَيْـــنَ ضُلُوعِـــــي مَا لَـــوْ أَنَّ أَقَلّــهُ بِأَكْـنَافِ رَضْـوى أَوْشَكَـتْ تَتَصَـــدَّعُ

هكذا تكون حالة ضياعه في شعره ناشئة عن أمر يرتبط بعاهته وبتكوينه الشخصي والسيكولوجي. وإذا ذهبنا إلى صفاته وجدناه عفيفًا يُحكِّمُ عقله في تصرفاته كلّها، فيسير معه حيث حلّ ليُميِّزَ له الخطأ من الصواب، والخبيث من الطيِّب. يقول الشّاعر مُعبّرا عن ذلك[4] :(طويل)

وَكُـــنْتُ إذَا أَبْصَـــرْتُ مَوْضِـعَ سلــوَةٍ تَخَيَّـرْتُ فِيـــهِ مَوْضِعًا وَمَعِي عَــقْلِي

كما اتّصف الشّاعر بالقناعة، والكرامة، ونقاوة وجهه من المهانة، وهذا ما نجده في إحدى قصائده التّي مدح بها ابن حمدين[5]: (بسيط)

ثَكَلْـــتُ إنْ لَـــمْ تَكُنْ تُعْزَى القَنَاعَةُ لِي فَحَـــرُّ وَجْـهِـــيَ ثَوْبٌ لَسْـتُ أُخْلِقُـهُ

1) أبو القاسم بن أبي طالب المنيشي، كان أحد الأفراد ورأس الجهابذة النقّاد، برّز فسبق، وأصاب المفصل وطبق، اقتفى آثار أبي العبّاس فاهتدى، وائتمّ به فاقتدى، واتّبع غرضه واستقصاه، ولزمه مصاحبا حتّى لُقّب بعصاه، فحذا حذوه، وكان يُدرِكُ شأوه. –رايات المبرزين وغايات المميزين، لابن سعيد، ص:78. – جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، ص:109.

2) ثقافة الأديب الأندلسي تكوين أبي العبّاس التّطِيلي أنموذجا، محمّد محيي الدين، مجلة العرب، الرياض، المملكة العربية السعودية، ج5و6، كانون أول2009، ص:271.

3) الديوان، ص:79.

4) نفسه، ص:143.

5) نفسه، ص:237.

يبدو أنّ الشّاعر في مقام افتخار بنفسه وبترفّعه عن مواقف الاستجداء، فيؤكّد على أنّ القناعة هي إحدى صفاته، فإنْ لم تكنْ هذه الصفة لازمة له لَفَقَدَ شيئا عزيزا عليه، وهُوَ حُسنُ وجهه ونقاوته من ذُلِّ السؤال. ولكننا نجده في إحدى قصائده التّي مدح بها ابن حمدين يتكسّب بشعره، ويبيعه، معبّرا عن يأسه وحيرته، فلم يعد بإمكانه أن يرتزق من الشّعر ويتّخذه وسيلة للعيش، كما في قوله[1] :(طويل)

**وَكَــمْ نُطفةٍ مِــنْ مَــاءِ وَجْــهِي أَرَقْــتُهَا		بـودِّيّ لَــوْ أنّـي أَرَقْــتُ لَـهَا دَمِــي**
**ومَـا لُمْــتُ نَفْسِــي يومَ جِــئْتُكَ مَادِحًا		وَلَكِنَّـــهُ مَـــنْ يَحْـــرِمِ الله يُحْـــرَمِ**
**أَأَكْسِــرُ قَوسِـــي بَعْـــدَ عِلْمِـي بِأَنّنِـــي		رَمـيتُ فَـمَا أَخْـطَيْتُ شَاكِـلَةَ الـرَّمْي**

نحسّ من خلال هذا الموقف أنّ الشّاعر يعيش حالة من الصراع النفسي والتمزّق من جرّاء التناقض بين الاستجابة لضغط الحاجة وتلبية الإحساس بالترفّع.

3-2- آثاره:

خلّف "**الأعمى التّطِيلي**" آثارا خالدة احتفظت بها المكتبة العربية بعامّة والأندلسية بخاصّة من نثر وشعر وموشحات.

أ-النثــــر:

كتب "**الأعمى التّطيلي**" في النثر وبخاصّة في الرسائل التّي عبّر فيها عمّا يختلج في صدره من ضيّق وتأزّم، وبثّها شكواه، وله قدرٌ كبير من النثر، ومن أمثلته تلك الرّسالة التي بعث بها إلى بعض إخوانه يُعاتبهم فيها، يقول: " شكرُكَ أو شاكيك، من لا يحمد ولا يذم الأيام فيك، يا سيدي... الذي عاطيته كأس الوداد فأمرَّها، وزففت إليه بنت الفؤاد فأضرَّ بها وأضرَّها، ومنْ أطال الله بقاءه ممتعا بظلِّ السلطان، وإقبال الزمان، فإنّ الرجل بسلطانه، لا بإخوانه، وبإقبال زمانه، لا بإحسانه، إنّي -أعزّك الله- وإنْ كان الدّهر وضعني ورفعك، وضاق عنّي وَوَسَعَكَ بين جَنْبَيَّ نفسُ عصام، وبين فَكَيَّ صارم بسطام..."[2].

نلاحظ من خلال هذه الرسالة القصيرة البراعة في الوصف، وتوظيف الأساليب العربية البديعة والعبارات البليغة، والتراكيب المتينة، والأفكار الناضجة، فهو يفتخر بنفسه وبلسانه، ويُصوّر

---

1) المصدر السابق، ص: 174.

2) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/729/2.

نفسه العِصَامُ ولسانه الصّارم، يُعبِّرُ عن دقّة إدراكه ووفرة معلوماته وفصاحة لسانه، فجاءت هذه الرسالة لبثّ الشّكوى والتعبير عن الرأي الشخصي للكاتب، وكأنّ همّه الوحيد هو شكوى حاله للآخر، والحديث عن نفسه، فنثره مسجوع يمتاز بسهولة العبارة وجودتها ووضوحها.

ب-الشِّعـــر:

ترك "**الأعمى التّطِيلي**" في المكتبة الأندلسية ما يُخلّدُ اسمه بأحرف من ذهب، وهي تلك الأشعار التّي صاغها في أشكال مختلفة (قصائد ومقطوعات وأراجيز وموشحات) ونظمها في أغراض مختلفة من مدح ورثاء وغزل وشكوى... تولّى جمعها وتحقيقها الدكتور إحسان عبّاس في ديوان شعريّ طُبع سنة 1963م.

نَظَمَ "**التّطِيلي**" شعره في معظم الأغراض التقليدية الكبرى، مثل: المدح والغزل والرثاء، لكن لا يعني هذا خلو شعره من أغراض أخرى، بل نجد له وصفا وفخرا وشكوى وعتابًا واعتذارا وتهانٍ مبثوثة هنا وهناك في ثنايا ديوانه، وما يُلاحَظ على شعر "**التّطيلي**" أنّه أكثر فيه من المدح حتّى وضعه بعض الدّارسين على رأس قائمة مدّاحي عصر المرابطين[1]. **فالتّطيلي** كان يتكسّب بشعره، وقد أشار إلى ذلك في بعض من قصائده المدحية[2].

وبدأ نشاطه الشّعري في عصر المرابطين بالأندلس، وتزامن ذلك مع عهد الأمير المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين الّذي تولّى إمارة المسلمين من سنة (500هـ-537هـ)[3] وازدهرت في عهده الحركة الأدبية، فحظي بنصيب كبير من مدائح "**الأعمى التّطيلي**"، فقد كان الأمير علي بن يوسف مولعا بالأدب والشّعر، فشجّع الشّعراء والأدباء فتوافدوا على بلاطه من الأندلس[4]، ولم يقصر "**التّطيلي**" مدائحه على الأمير علي بن يوسف فقط، بل تناول بمدائحه فئات شتّى من معاصريه من ذوي الشأن الأكبر في دولة المرابطين، فمدح أمراء المرابطين، ووزراءهم، وقضاتهم، وعلماءهم، وفقهاءهم، نظرا للمكانة التي احتلّها الفقهاء في عصر المرابطين، ومن شاء أنْ يتصوّر

1) الشِّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمّد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط3(2008)، ص:108.

2) ينظر الأبيات 10-11-23-24-25 من القصيدة رقم 55 في الديوان.

3) جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، ص:231.

4) دولة المرابطين، محمّد علي الصلابي، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1(2007)، ص:161.

ما أحدثه عصر المرابطين من مآثر في الشّاعر الأندلسي وفي شعره، فإنّه يجد في ديوان "**الأعمى التّطِيلي**" وموشحاته صورة ذلك، وإنّ انحدار الشّاعر بالنسبة للفقيه لم يجد من يُعبّر عنه بأقوى ممّا قاله **التُّطِيلي**[1]: (طويل)

أَيَا رَحْـمَـتَا للشِّعْـرِ أقــوت رُبُـوعُـهُ ... علــى أنّــها للمَكـــرمَاتِ مَنَاسِـــكُ
وَلِلْشُّعَـرَاءِ اليــومَ ثُلَّـــتْ عُـروشـهــم ... فَــلاَ الفَخْــرُ مُخْتَالٌ وَلاَ العِزُّ تامِـكُ[2]
إِذَا ابْتَــدَرَ الـنَّاسُ الحُــظُوظَ وَأَشـرَفَتْ ... مَطَالِــبُ قَـوْمٍ وَهـي سُـــودُ حَـوَالِكُ
رأيتــهُم لَـوْ كـــان عِـــنْدَكَ مَـــدْفَـــعٌ ... كَمَا كَسَدَتْ خَلْفَ الرئالِ[3] التَـرَائِكُ[4]
فَـيَا دَوْلَـةَ الضَّيْـمِ اجْمِـلِي أو تَجَامَلِي ... فَقَـدْ أَصْحَبَـتْ تِلْكَ العُرَى والعَـرَائِكُ
وَيَا قَـامَ زَيْـدٌ أَعْرِضِـــي أَوْ تَـعَارَضِـــي ... فَقَـــدْ حَالَ مِنْ دُونِ المُنَى قَالَ مَالِكُ

وكلّ قصائده في المدح متينة، وربّما كان في رثائه أجمل منه في مدحه، وله في الغزل شعر يمتاز بطريقته وأسلوبه أكثر منه ببلاغته وجماله[5]، وما يُلاحَظ على "**التّطيلي**" أنّه عزفَ عن النظم في غرض الهجاء، وربّما يرجع ذلك إلى عفافه وتديّنه اللّذان جنباه المساس بأعراض النّاس.

وللسان الدّين بن الخطيب رأيّ في شعر "**التّطيلي**"، يقول: " وشعره متقدّم في شأو الإجادة سابق، ليس فيه لاحق... مع اختصاصه في أكثره لتواريخ الأمم وتنبيهه على اكتساب المفاخر والهمم، وله أراجيز حرّر أساليبها وأجرى في شأو الأعجاز أعاجيبها، مع تقدّم في سرعة الحِفظ"[6]. فشعره عذب رائق جزل الألفاظ متين الأسلوب، يظهر عليه أثر التقليد للمشارقة.

1) الديوان، ص:90-91.
2) **تَامِكُ**: مرتفع.
3) **الرِّئَالُ**: فراخ النعام.
4) **التَّرَائِكُ**: جمع تريكة وهي البيضة.
5) بلاغة العرب في الأندلس، أحمد ضيف، ص: 184-185.
6) جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، ص:16.

ج-الموشّحـات:

تُؤكّد المصادر أنّ "**الأعمى التّطيلي**" كان الوشّاح الأوّل في زمانه، وهذا ما أكّده ابن خلدون في قوله: " ثمّ جاءت الحلبة التّي كانت في دولة الملثمين فظهرت لهم البدائع، وسابق فُرسانُ حَلَبَتِهِم الأعمى الطُّليطِليُّ"[1].

وقيل أنّه حضر مع " ابن بقي وغيرهما من الوشّاحين في إشبيلية، واتّفقوا على أن يصنع كلّ واحد منهما موشحة، ويُحضِروا جميع ما قالوه في مجلس حكم، فصنعوا ذلك، واجتمعوا في المجلس، فابتدأ الأعمى، وأنشد:

ضَاحِــكٌ عَـــنْ جُـــمَانْ سافِـــرٌ عَـــنْ بَـــدْرِ

ضَـــاقَ عَنْـــهُ الـــزَّمَانْ وحَـــــوَاهُ صَــــــــدْرِي

فَخَرَّقَ الجميع الورق الّذي كتبوا فيه موشحاتهم، فإنّهم سمعوا ما يفتضحون بمعارضته"[2]. يدلّ هذا على جودة موشحاته، وبراعتها، حيث بلغ عددها في الديوان اثنتين وعشرين موشحة، نظمها في أغراض مختلفة تنوّعت مابين مدح وغزل، اعتمد فيها على رقّة الألفاظ وعذوبتها، وهذا ما جعله يُحرز شُهرة كبيرة في الموشحات أكثر منها في الشّعر.

3-3- وفاتــه:

تكاد تتفق المصادر والمراجع التّي ترجمت "**للتّطِيلي**" على تاريخ وفاته في سنة خمس وعشرين وخمسمائة[3]، وهناك مصادر أخرى تؤكّد بأنّه اعتبط؛ أي مات شابًا، وهو ما يؤكّده **ابن خاقان** في قوله:" كان بالأندلس سرًّا للإحسان ومُبرًّا على زياد وحسّان، إلاّ أنّه احْتُضِرَ واعْتُبِطَ عندما اسْتُبْشِرَ به واغْتُبِطَ، فلم يَطُلْ زمانه ولم يهطل دراكًا عَنَانُهُ، وأغفل الأوان وَسْمِهِ، وأَثْكَلَ لِفَقْدِ اسمه، وأَضْحَتْ نواظِرُ الآداب بَعْدَهُ رَمِدَةً ونُفُوسُها مُتفجّعة كَمِدَة"[4].

---

1) مقدمة العلاّمة ابن خلدون، ص: 646. وقد نسبه إلى طليطلة وربّما يكون هناك خطأ.

2) المغرِب في حلى المغْرِب، ابن سعيد، تحقيق وتعليق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4(1955)/2/456.-مقدمة العلاّمة ابن خلدون، ص: 646- 647.

3) الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي/7/83.- نَكْتِ الهميان في نُكَتِ العميان، لصلاح الدين بن أيبك الصفدي، ص:110.

4) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان، ص:851.

وباستقراء شعر "**الأعمى التُّطِيلي**" نستطيع أنْ نُحدِّد بدقّة المرحلة العمريّة التّي توفي فيها، حيث يوجد في شعره ما يُشير إلى أنّه تجاوز مرحلة الشّباب إلى مرحلة الكهولة، كما يبدو ذلك في قوله يمدح أبا العلاء بن زهر[1]:(بسيط)

أَفَادَنِـــــي حُبُّــكَ الإبْــدَاعَ مُكْتَــهِلاً وَرُبَّـــمَا نَفَـــعَ التَّعْلِيــمُ فِــي الكِبَــرِ

وقوله في موضع آخر من شعره[2]: (طويل)

إِذَا جَــاوَزَ المَـــــرْءُ الثَلاَثِيْــنَ حِجَّــةً فَقَـدْ جَاوَزَ العُمْــرَ الّـذي هُوَ أَفْضَــلُ

فإنْ بَلَـــغَ الخَمْسِيــنَ فَهُــوَ عَلَى شَفًا فَــمَا بَالُــــهُ يَعْتَــــلُّ أَوْ يَتَعَــــلَّلُ

ويقول في موضع آخر يشكو حاجة أطفاله إلى ما يَضمنُ قُوتَهُم وحاجتهم[3]: (سريع)

حَوْلِــي أَفْـــرَاخٌ كَـزُغْــبِ القَــطَا لَيْلِـــيَ مِـــنْ هَـــمٍّ بِهِـــمْ سَاهِــدُ

أَنْــتَ أَبٌ لِـــي وَلَـهُــمْ عَـــاطِــفٌ رُبَّ ابْــــنِ خَمْسِيْــــنَ لَـــهُ والِــدُ

فحديثه عن الكهولة[4] ثمّ عن الخمسين من العمر وعن العلّة دليل على أنّه مات من جرّاء علّة أصابته فنهشتْ جسمه الهزيل في مرحلة الكهولة أو ما بعدها.

1) الديوان، ص:52.

2) نفسه، ص:126.

3) نفسه، ص:42.

4) **الكُهُولة**: جاء في لسان العرب لابن منظور مادّة "كَهَلَ" أنّ الكَهْلُ الرّجُلُ إذا وَخَطَهُ الشيب ورأيت له بجالةً، والكهل من الرِّجال من زاد على ثلاثين سنة إلى الأربعين، وقيل: هُوَ مِنْ ثلاث وثلاثين سنة إلى الأربعين، وقيل: هو مِنْ ثلاث وثلاثين إلى تمامِ الخمسين.

الفصل الأوّل

هيكل القصيدة وأشكالها عند الأعمى التّطيلي

- توطئة

أوّلا: البنية الهيكليـــة للقصيـــدة

أ- قصائد مركّـــبـــة

أ-1- المطلـع والمقدّمـة

1- المقدّمـة الغـــزليـــــــة

2- المقدّمـــة الحِكـــمـــية

3- مقدمـــة الشّكـــــوى

4- مقدّمـــة في وصف الطّيف

5- المقدّمـــة الطّللـــيـــة

6- المقدّمـــة الخمـــريـــة

أ-2- حُســـن التخـــلّـــص

أ-3- الموضـــــــوع الرئـــيس

1- غرض المـــدح

2- غرض الـــرِّثـاء

3- غرض الغـــزل

4- غرض الإخوانيات

5- غرض الـــوصـف

أ-4- الخـــواتـم

ب- قصائد بسيطـــة

ثانيًا: البنيـــة الهيكليـــة للمقطـــوعة

- خلاصـة

توطئة:

يُمَثِّلُ هيكل القصيدة المرحلة الأولى من مراحل تكوينها، وهو أمر يتّصل بتركيبها وترتيب عناصرها البنائية، فهي تشبه في تركيبها البنائي الهيئة الخلقية للإنسان من خلال اتّصال بعض أعضائه ببعض وترابطها، فإذا انفصل واحد عن الآخر أو بايَنَهُ في صحّة التركيب أحلّ ذلك في محاسنه وغيّر من معالم جماله[1].

عرفت القصيدة العربية[2] تقاليد فنيّة استقرّت ملامحها ورسومها منذ العصر الجاهلي، وتوارثها الشّعراء على مرّ العصور، وسعوا إلى تحقيقها في أشعارهم حتّى استحالت هذه التقاليد إطارا مرجعيّا يحصر فيه الشّعراء أنفسهم، " تمخّض عنه فيما بعد شكل القصيدة التقليدية بأصولها وقواعدها" [3] فكانت تتشكّل من حيث بنائها الهيكلي من أربع لوحات، هي: مقدمة وتخلص وموضوع رئيس وخواتم، ولعلّ أوّل من نظَّر لذلك في النقد العربي القديم هو **ابن قتيبة**، ونصّه المشهور شاهد على ذلك[4].فالبذور الأولى لهذا التقليد الفني في بناء القصيدة العربية ظهرت منذ العصر الجاهلي، ثمّ استمرّت وتطوّرت على مرّ العصور، فوجدت قبولا وترحيبا من قِبل الشّعراء، واستوعبت شيئا فشيئا تلك المحاولات التجديدية التّي قام بها بعض الشّعراء استجابة لإطار عصرهم وتجاربه وقيمه الحضارية الجديدة [5] ولم يكن الشّاعر الأندلسي بمنأى عن ذلك وهو ابن بيئة حضارية، ولم يستطع أن يتخلّى بصورة نهائية عن الأنموذج الّذي رسمه الشّعر العربي قبل الإسلام، من غير أن يعني هذا نفي السمات الفنيّة للشّعر الأندلسي واتّساع آفاقه ورؤاه، و"**الأعمى التّطيلي**" ابن بيئة أندلسية متحضّرة، عاش في نهاية القرن الخامس للهجرة والنصف الأوّل من القرن السادس؛ أي أنه قد سبق بكثير من مدارس الشّعر في المشرق والأندلس، وسبقه

1) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن)، تح: جعفر الكناني، دار الرشيد، العراق (1979) .215/1/

2) وبخاصّة قصيدة المدح.

3) قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية عصر الطوائف، أشرف محمود نجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1(2013)، ص:109.

4) الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، ص: 31 - 32.

5) قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية عصر الطوائف، أشرف محمود نجا، ص:109-110.

كثير من أعلام الشّعراء في العصور المختلفة، ومن المؤكّد أن يكون قد قرأ لكثير منهم، وحفظ من قصائدهم وأشعارهم، واستطاع أن يهضم منهج القصيدة العربية، فهل يعني هذا أنّه التزم بمنهج القدماء في بناء قصائده ؟ وهل اكتفى بالأخذ والتقليد أم حاول التعديل أو الإضافة والتجديد تبعًا لمتطلبات عصره وبيئته الحضارية ؟ وهل التزم بمراعاة الترتيب في بناء قصائده، أم أنّه قدّم وأخّر أو حدث العكس فحطّم قيود الأسلاف وخرج على نهج البناء الهيكلي للقصيدة المعروف؟. وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بدّ من دراسة البنية الهيكلية للقصيدة أوّلا ثمّ تليها دراسة المقطوعة ثانيّا.

أوّلا: البنية الهيكلية للقصيدة:

إنّ الدّارس لشّعر "**الأعمى التّطيلي**" يجد له قصائد تحتكم إلى الناحية الفنية التّي أشار إليها النقّاد القدامى، من استهلال القصائد بالمقدمة الغزلية والطّللية، وحسن التخلص، والخواتم، فتجاوبت في شعره طريقة القدماء وعمودها الشّعري مع طرائق المحدثين في الاستهلال بوصف الخمرة أو الابتداء بالحكمة وغيرها من الموضوعات التّي تمسُّ حياتهم، والبعض الآخر من قصائده فيها دخول مباشر إلى الغرض الّذي يُريدُه، وهي كثيرة عند الشّاعر، وبخاصّة في قصائد المدح وبعض قصائد الرثاء والغزل؛ لأنّها تبتعد عن المماطلة والتسويف اللّذين تعاني منهما القصيدة ذات المقدمة؛ يعني هذا أنّ "**الأعمى التّطيلي**" سار في بناء قصائده من الناحية الشكلية على منهجين:

1- منهج اتّبع فيه مسار القصيدة العربية القديمة مع التخفّف في تناول أقسام هذه المقدمة، والاستغناء عن بعض عناصرها كالرحلة مثلا.

2- منهج تملّص فيه من هذا العُقال، وطرق الموضوع مباشرة من دون تمهيد أو مقدّمات، وهذا ما يجعلنا نُقَسِّمُ القصائد عنده من ناحية البناء الهيكلي إلى قسمين: قصائد مركّبة، وقصائد بسيطة.

أ–قصائد مركّبة:

وصف بعض النقّاد القصيدة العربية بالتركيب، واعتمدوا في وصفهم هذا على تعدّد أغراضها وتنوّع موضوعاتها، وهذا ما نجده عند **حازم القرطاجني** في تقسيمه للقصائد إلى بسيطة ومركّبة، يقول:" والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركّبة. والبسيطة مثل القصائد التّي تكون مدحًا صرفًا أو رثاءً صرفًا، والمركّبة هي التّي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشدّ موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق"(1).

يعني هذا أنّ القصائد المركّبة، حسب **القرطاجني**، هي القصائد التّي تتنقّل بين المقدمة والتخلّص والموضوع الرئيس والخواتم، فلكلّ مفصل من هذه المفاصل دور في اكتمال البناء الفني للقصيدة، ويقول عنها **القاضي الجرجاني**:" والشّاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدهما الخاتمة؛ فإنّها المواقف التّي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"(2). يبدو أنّ القصائد المركّبة هي التّي استأثرت باهتمام النقّاد ونالت إعجابهم، وكان "**التّطيلي**" يُدرِك ذلك جيّدا، فجاءت قصائده تسير على هذا النهج، حيث بلغ عددها اثنتين وثلاثين قصيدة، شكّلت نسبة 41,02% من مجموع قصائده ومقطوعاته، تنقّلت بين المقدمة وحسن التخلص والموضوع الرئيس والخواتم، وفيمايأتي تفصيل لهذه العناصر.

أ–1– المطلع والمقدِّمة:

حظي مطلع القصيدة بعناية النقّاد القدماء، وأكّدوا ضرورة تحسينه، وفي ذلك يقول **أبو هلال العسكري**:" أَحْسِنُوا معاشر الكُتّاب الابتداءات فإنّهنّ دلائل البيان"(3)، فحسب **العسكري**، أنّ قُدرة الشّاعر، وتمكّنه من موضوعه تبدو من خلال المطلع، وينصّ **حازم**

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:303.

2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2006)، ص:51.

3)كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1(1952)، ص:431.

القرطاجني على ضرورة مطابقة المفتتح لموضوع القصيدة، مراعاةً للقاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، فيقول:" وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يُعتمَدَ من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يُعتمد منها ما يكون فيه رقّة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد. فإنّ طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يُناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر"(1). وقد ألحّ النقّاد على ضرورة تقديم الشّاعر لقصيدته بمقدمة، وهذا ما ذهب إليه **ابن رشيق** في قوله:" ومن الشّعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب بل يهجم على ما يُريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثوب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب...والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء"(2).

يدلّ هذا على الرعاية والاهتمام الّذي أولاه النقّاد لمطلع القصيدة ومقدّمتها، فكانت آراؤهم توجيهات ونصائح موجّهة إلى الشّعراء، لكنّها في الوقت نفسه قُيود تُكبّل حرياتهم وتحدُّ منها، وتجعلهم يدورون في دائرة مغلقة، فبقيت المقدمة تقليدا فنيًّا متتاليًّا ومستمرًّا طوال العصور الأدبية مع رغبة في التجديد، ومحاولة الاستغناء عنه عند بعض الشّعراء، والدخول في الموضوع مباشرة، فكانت هذه المحاولات قليلة في الشّعر العربي القديم.

ولا يختلف "**الأعمى التّطيلي**" عن غيره من الشّعراء، حيث سار على نهج أسلافه، وقدّم لموضوعاته بمطالع ومقدمات مهدّت له السبيل للانتقال إلى الغرض الرئيس، فاستفتح قصائده تلك بمقدمات تفاوتت في نسبة استخدامها، وهي كالآتي:

1 – قصائد استفتحها بمقـــدّمات في الغــــزل.

2 – قصائد استفتحها بمقـــدّمات في الحكمـــة.

---

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:310.

2) العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق(أبو علي الحسن ت456هـ)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5(1981)/1/231.

3 – قصائد استفتحها بمقدّمات في الشّكـــــوى.

4 – قصائد استفتحها بمقدّمات في وصف الطيف.

5 – قصائد استفتحها بمقدّمـات في الخمـــــــرة.

6- قصائد استفتحـــها بمقدّمـــــات طلليـــة.

وفيما يلي عرض نماذج لهذه الأنواع لنتبيّن من خلالها البنية الهيكلية لكلّ نوع منها، ومدى قربه أو بُعدِهِ عن بناء القصيدة الهيكلي القديم.

1–المقدّمة الغزلية:

تُعَدُّ المقدّمة الغزلية من المقدمات التّي احتلّت مكانها في القصائد القديمة إلى جانب المقدمات الطّللية، وهي " مقدّمات لا تتناول وصف أطلال الحبيبة، وإنّما تصف الحبيبة ذاتها"[1].

انتشرت المقدّمة الغزلية[2] انتشارا ملحوظا في صدور قصائد "**الأعمى التّطيلي**"، وبخاصّة في قصائد المدح، حيث بلغ عددها حوالي اثنتي عشرة مقدمة، توزّعت على أغراض مختلفة من مدح وإخوانيات، فكان نصيب المدح منها بعشر قصائد، وجد فيها الشّاعر مساحة للتعبير عن مشاعره الخاصّة والتحدّث برقّة وشاعرية عن الحبّ والغزل وعتاب الأحبّة، كما عبّر عن تجارب وجدانية ذاتية غالبًا اقتفى فيها أثر القدماء في التحدّث عن صدِّ المحبوبة وهجرها أو بُعدِها وانفصالها، وما يُخلّفه الهجر والمطل والفراق من تعلّق شديد، وشوق مُستبدّ، ودموع غزار يسكبها الشّاعر حسرة وألما ولهفةً، وسرعان ما تَفِدُ على خاطره أيامه الماضية السّعيدة، وذكرياته الحلوة الجميلة...حتّى إذا انتهى من ذلك مضى يصف محاسنها ومفاتن جسدها، وهو وصف التفت فيه القدماء إلى

1) صور أخرى من المقدمات الجاهلية، يوسف خليف، مجلة المجلة، العدد 104، أغسطس1965، نقلا عن القصيدة الجاهلية في المفضليات، مي يوسف خليف، ص:167.

2) الديوان، ص: 33، 38، 89، 119، 122، 130، 135، 168، 175، 211، 234، 243، 237.

"المحاسن الجسدية، أكثر من التفاتهم إلى المحاسن المعنوية"[1]. وهذا ما نجده عند "**التّطيلي**" في مقدمة قصيدته التّي مدح بها ابن زهر[2]. يقول[3]:(طويل)

هَــوَىً قَاتِـلٌ يَنْتَابُـــهُ الهَجْــرُ وَالنَّــوَى فقــلْ أيَّ شَيءٍ قــبلُ مـنهَا أُحَاوِلُــــهْ

ومُغــرىً بِقَتْلِـــي لَحْظُــهُ مَشْرَفـــيَّةٌ يَقِيــهِ الــرَدَّى مُشْتَاقُهُ وهُــو قَاتِلُــهْ

غَــــزَالٌ سَقَاهُ خَمْرَهُ الحُســـنُ فَانْتَشَى وَمَــالَ دلالاً وازْدَهَــتْـــهُ دَلاَئِلُـــــهْ

أَحَلَّــــتْ دَمِـــي أَحْكَامُــهُ فَأَسَالَـــهُ بِلَحْـظٍ يَنَالُ الشَّـــيءَ قَبـلَ يُحَاوِلُــهْ

رَشَـــا عَطَّلَتْ مَا فِــي الجُفُـونِ جُفُونُـهُ وَأَلْقَتْ عَلَـــى مَا فِــي الشَّـمُولِ شَمَائِلُهْ

حَيَاتِـــي ومَالِـــي لاَ أَقُـــولُ ومَيتتِــي؟ شفـــاءُ غَلِيلِـي مَا حَـوَتْـــهُ غَلاَئِلُــهْ

وَمَــنْ لِـي بِغَـرْثَانِ[4] الـوِشَاحِ مُهَفْهَـفٍ يُجَــاذِبُ عِـطْفَيْـــهِ الصّـبا ويُغَازِلُــهْ

فَسَلْنِـــي بـــهِ أو سَلْـهُ بِـــي أيّ شادِنٍ لَـهُ سِمَـــةٌ مِـــنْ دَهْـــرِهِ لا تُزَايلُــهْ

يجد القارئ لهذه المقدمة الغزلية بعض المضامين التّي احتوتها مقدمات الغزل التقليدية من حديث عن نار الهوى والهجر التّي توشك أن تُحرق الفؤاد، وهذا حال "**التّطيلي**"؛ هائم في حبّ محبوبته، وألم الهجر يَحزُّ في نفسه، كما نجده يرسم لمحبوبته صورة تُشابه الصّورة التّي رسمها شعراء الجاهلية من قبل؛ فمحبوبته فتاة حسناء فاتنة اللواحظ، حسنة القدّ كالغزال، تميسُ في مشيتها تيهًا ودلالاً، سقته من خمرها لذّة، فأصابه الانتشاء النفسي، وأحسّ بالضّياع العقلي، فصار كالطفل المدلّل يتمايل ويتراقص دلالاً وابتهاجًا، ودقّق "**التّطيلي**"، متحديًّا عماه، في وصف مظهر خِلقة محبوبته، فرآها تُشبه الرَّشَأُ في حُسنها وجمالها، ولم يجد من يُواسيه في حزنه على فراقها سوى جناح

1) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د، ط) (د، ت)، ص:128.

2) زُهر بن عبد الملك، نشأ بشرق الأندلس، مال إلى الطبّ، ولم يستقر بإشبيلية إلاّ بعد خلع المعتمد، وحَظِيَ بمكانة مرموقة عند يوسف بن تاشفين، توفي سنة525هـ بقرطبة.– البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي، تحقيق ومراجعة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2(1980)/85/4. – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري(أحمد بن محمد المقري التلمساني)، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)(1988) /432/7/3.

3) الديوان، ص:234.

4) **غَرْثَانِ**: الغَرَثُ: أيسرُ الجوع وشدّته، وامرأة غَرْثَى الوِشاح؛ بمعنى خميصة البطن، دقيقةُ الخَصْرِ.

طائر للوصول إلى ممدوحه والنيل من فضائله، ولعلّ تركيز الشّاعر، هنا، على وصف المظاهر الخارجية للمرأة، وبخاصّة العيون يرجع إلى " إصابته بالعمى، ذلك أنّ مَنْ فَقَدَ حاسة معيّنة كان أكثر النّاس شعورا بأهميتها، ومن ثمّ أكثرهم إحساسًا بالحاجة إليها"[1] .

فالمطلع، كما يبدو، يُعبّر عن مضمون القصيدة، فهو يتضمّن شكوى نار الهوى والهجر، ثمّ ما احتوته المقدمة من غزل، ولوعة، واشتياق، كلّ ذلك من أجل أن يستميل به إصغاء الممدوح، ويجلب عطفه إليه ليجزل له العطاء، وكان الشّاعر يُدرِكُ جيّدا طبيعة الموقف، وبخاصّة أنّه في مقام مدح، فعمَدَ إلى التقديم بين يدي قصيدته بمقدمة غزلية، وكأنّه عرف أنّ أقصر طريق إلى قلب ممدوحه هو الغزل " لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب مَا في الطباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللّهو والنساء"[2] .

وتطغى النزعة الذاتية على "**الأعمى التّطيلي**" فيمزجها بمقدمة الغزل التّي تضمّنت نظرات تأمّلية مشبعة بتجارب ذاتية، ويظهر ذلك في مفتتح إحدى قصائده التّي مدح بها أبا القاسم بن حمدين[3]. يقول في ذلك[4]:(بسيط)

بَكَـــى المُحِـــبُّ وَأَيْدِي الشَّـــوْقِ تُقْلِقُـهُ … أَصَابَــهُ خَــــرَسٌ فالدمْــعُ مُنْطِقُـــهُ

مَا عِــنْدَهُ غَـيرُ قَـلْبٍ مَـاتَ أَكْـثَــرُهُ … ومَـا تَـبَقَّـــى لَـــــهُ إلاَّ تَعَلُّقُـــهُ

وَمَـا كَـــفَاهُ الهَـوَى حَـــتَّى يُطَالِـبَـــهُ … دَهْــرٌ إِلَـــى كُــلِّ سُلْــوَانٍ يُشَوِّقُـــهُ

دَهْـــــرٌ يفـــوِّقُ نبــلاً مِــنْ كِنَانَتِـــهِ[5] … رَمَــى بِــهَا جَـلِـدًا مَــا زَالَ يَرْشُقُـهُ

---

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:213.

2) العمدة، ابن رشيق/225/1.

3) أحمد بن محمد بن علي بن محمد بن عبد العزيز بن حمدين التَّغْلَبِيُّ يكنّى أبا القاسم، قاضي الجماعة بقرطبة، تقلّد فيها القضاء مرّتين، من بيت علم ودين وفضل وجلالة، وكان نافذا في أحكامه، جزلا في أفعاله، توفي سنة 521هـ. – تاريخ قُضاة الأندلس، النُّبَاهي (أبو الحسن بن عبد الله بن الحسن)، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط5(1983)، ص:103.

4) الديوان، ص:237.

5)**كِنَانَتِهِ**: الكِنَانَةُ هي جَعْبة السِّهام تَتَّخذُ من جُلُود لا خشب فيها أوْ من خشب لا جُلود فيها.

مناقـضٌ لَـمْ يَـزَلْ شَمْلِــي يُفَـرِّقُـــهُ ... وَلَـيتَ أَنّ الأَسَـى شَمْـــلاً يُفَـرِّقُـــهُ

بِنْــتُ المُـــرُوءَةِ مِـنِّـي طَالِـقٌ أَبَــدًا ... إنْ لَـمْ أكُـنْ بِجَـمِيلِ الظَـنِّ أسبقُــهُ

ثَكَلْــتُ إِنْ لَمْ تَكُـــنْ تُعْزَى القَنَاعَةُ لِي ... فحـرٌّ وَجْـهِــيَ ثَوْبٌ لَسْـتُ أُخْلِقُــهُ

فَمَـــنْ لِقَـلْبِـــي بِتَسْكِـيـنٍ يُثَبِّتُـــــهُ ... وَمَــنْ لِجَـفْنِـــي بِتَغْمِـيْضٍ فَأُطْبِقُــهُ

لَهفِـي علَــى قَمَـــرٍ تَمَّـتْ مَحَـاسِنُـهُ ... مِــنْ جَـانِـبِ الأُفُـقِ الغَـربي مَشْرِقُــهُ

إذا تَبَسَّـــــمَ والظَّلْمَـــاءُ عَـاكِـفَـــةٌ ... فَالْبَــرْقُ مِـــنْ ثَغْـرِهِ يَبْـــدُو تَأَلُّقُـــهُ

لَيْتَ الخَـــيَالَ الَّــذي قَـدْ كَـانَ يَطْرُقُنِي ... يَكُــونُ لِــي بَـدَلاً مِـــنْهُ أُعَـنِّقُــــهُ

مزج الشّاعر في هذه المقدمة بين مشاعره وشكواه، وقلّل من الوصف الحسّيّ، ولعلّ ذلك يعود إلى عمق تجاربه في الحياة التّي أضاقته المرّ بويلاتها؛ فالأحزان لا تُعَدُّ ولا تُحصى على الشّاعر الأعمى، فلا يجد مهربا حتّى في الأحلام، ولكنّه يحاول أن يستخرج منها بعض الأفراح، لذا هو يتمنّى أن يمرّ طيف حبيبته فيُعانقه؛ لأنّه اشتاق إليها شوقا كبيرا، فالشّاعر يعكس من خلال أُمنيتهِ هذه مُعاناته وحرمانه الدائم من المحبوبة، فهو يريد أن يُغيّر الواقع أو أن يتركه يحلم كيفما يشاء، فصار الحلم مثل الواقع في نفسه وفي شعره، فمطلع المقدمة يوحي بالغرض الرئيس منذ الوهلة الأولى، وبخاصّة في عجز البيت الأوّل من القصيدة الذي نلمح فيه الاعتذار عن الاختصار، فإذا كان المحِبُّ قد أُصِيب بالخرس فلا يُرجى منه كلام من الغزل، ويبدو أنّ ذلك الاعتذار إنّما نشأ عن علم "**التّطيلي**" بانتقاد ابن حمدين لمن وثب على المدح قبل أن يُعطي المقدمة الغزلية حقّها من الطول المناسب، ولذلك نجده يعود إلى الغزل في البيت التاسع، فيقدّم ستة أبيات غزلية أخرى بين يدي مدحه(1)، وبذلك يكون الشّاعر قد أحسن توظيف المقدمة لتمهّد للمدح، وتتّصل به كأعضاء الجسد الواحد.

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:209-210.

وفي موضوع الإخوانيات تظهر المقدمة الغزلية التّي شكّلت، عنده، نمطا بنائيا في قصائده، ففي الاعتذار جاء بمقدمة غزلية تحدّث فيها عن النّأي والفراق بين الشّاعر ومحبوبته ممزوجة بحديث عن الخمرة، على شاكلة قوله[1]: (طويل)

أَذَاهِـبَـــةً بَيْـــنَ القَـطِيعَـــةِ وَالوَصْـــلِ	بِعَقْلِي أَمَا يُرْضِيكِ شَيءٌ سِوَى عَقْلِـي؟
وَمَانِعَتِـــي حَـتَّـى علَـى النأيِ وَصْـلَهَا	لَعَلَّكِ قَـدْ صَارَمْتِ طَيْفكِ فِي وَصْلِـي
وَقَـاضِيــــةً بِالهَجْـــرِ بَيْنِـــي وَبَيْنَـهَـا	كَأَنَّكِ لَـمْ تَلْقَـيْ سَـبِيلاً إِلَـى العَـدْلِ
ألاَ بِأَبِـــي تِـــلْكَ الشَّـمَائِـلُ حُـلْـــوَةً	وَإِنْ تَرَكَـتْنِي غَـيْـرَ مُجْتَمِـعِ الشَّمْـــلِ
وَيَا حَـبَّـــذَا ذَاكَ الـــدَّلاَلُ مُـعَـشَّقًـا	وَإِنْ كُـنْتُ مِـنْـهُ سَائِـرَ اليَـوْمِ فِي شُغْـلِ
وَحُـــسْنُ حَـــدِيثٍ كُلَّـمَا قُلْتُ أَحْـزَنَتْ	ثَنَايَاهُ أَفْضَتْ بِـي إِلَـى كَـنفِ سَهْـــلِ
كَـذَلِكَ حَتَّـى أَشْرَفَتْ بِـي علَـى شَــفًا	هُـوَ الجِـدُّ لاَ ما كنت فِيهِ مِــنَ الهَـزْلِ
وَشَعْشَـعَ لِـي مِـمَّا هُـــنَاك مُـــدَامَـــةً	مَذَاقَـتُهَا تُغْــرِي وَنَكْـهَتُـهَا تُسْـلِـــي
وَمَـا عِــفْتُــهَا بَلْ سَافَهَـتْ[2] فَرَدَدْتُـهَا	فَـقَـالَ العـفَافُ اشربْ فَإِنَّكَ فِي حِـلِّ

افتتح الشّاعر قصيدته بمطلع في وصف نار الهجر ولوعة الفراق، ممّا جعلنا نُدرِكُ طبيعة الغرض المطروق، حيث صوّر الشّاعر في هذه المقدمة الغزلية روح العاشق العذري الذي يرى الجمال في روح صاحبته، وفي وفائها وسائر أخلاقها، وهذا الجمال يسمو بالنفس البشرية ولا ينقطع تأثيره على مرّ الأيام، وفي وصف "**التّطيلي**"، هنا، لأخلاق المحبوبة وشمائلها نجد شيئا من تلك العذرية؛ فالشّاعر يتمنّى أن يرى حبيبته حتّى في الأحلام، ولكنّه لم يستطع لأنّ أمانيه لم تتحقّق، وأنّ الواقع مُصِرٌّ على أن يسقيه كأس الحرمان حتّى في خيالاته وأحلامه، لذا راح يُعلّل بأنّ الطيف هو الذي لا يريد أن يزوره؛ لأنّ المرأة منعته من ذلك، فأباح لنفسه شُرب الخمرة ليصل إلى درجة الانتشاء في الحبّ.

1) المصدر السابق، ص:122.
2) **سَافَهَتْ**: أسرفت ولم ترفق.

يبدو أنّ كلاًّ من المطلع والمقدمة جاء مناسبا لغرض القصيدة، وبالتالي كان أكثر تعبيرا عن الغرض منذ الوهلة الأولى؛ ذلك أنّ منازعة الهوى وشكوى الفراق كان سبيلا لنيل الاعتذار من الشخص المعتذر منه، وهذا ما أكّده ابن رشيق في قوله: "فإنّ الشِّعر قُفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة"[1].

يبدو أنّ "**الأعمى التّطيلي**" في مقدماته الغزلية لم يكن مُقلِّدا للقدماء تقليدا محضًا، ولم يقصر تغزّله على الجانب الحسّيّ للمحبوبة، بل جاء غزله عفيفا ممتلئا بالحنين والشّكوى في مقدمات قصائده، وبخاصّة المدحية منها لجلب عطف الممدوح ونيل عطاياه، كما اتّسمت مقدماته الغزلية، غالبا، بالقصر، "ولعلّ ذلك يعود إلى تسرّع الشّاعر ورغبته الملحّة في تجاوز المقدمة والوصول إلى الممدوح"[2]. وبالإضافة إلى كون المقدمة تقليدا فنيّا من تقاليد القصيدة العربية، فقد جعلها "**التّطيلي**" عنصرا مهمّا في بناء القصيدة مرتبطا بالغرض الرئيس، والخاتمة، كما سنرى فيما بعد، وسخّر ألفاظها ومعانيها لتُمهِّدَ للغرض وتُسهِّل الانتقال إليه.

هكذا تظهر المقدمة الغزلية لتمثّل جانبا من ذات الشّاعر، سواء صدر فيها عن معاناة حقيقية، أو عن تمثّل خاصّ للتجربة أو الاقتداء بسُنّة القدماء ومجاراتهم في الطريقة، فكانت المزاوجة بين ما أخذه الشّاعر وبين ما هو خاصّ في الأسلوب والتصوير والصّياغة.

2–المقدمة الحِكميّة:

يحاول الشّاعر من خلال هذه المقدمة أن يُبرز خلاصة أفكاره وتجاربه التّي مرّ بها، وأدرك تفصيلاتها في هذه الحياة بعد أن ذاق حلوها ومُرّها، وعاش أيامها ولياليها، وخَبِرَ النّاس فيها، وعانى من غدر الزمان وصروف الدّهر وتقلباته، فخرج محمّلا بتجارب وأفكار تُثري عقله وتُغني تجاربه، وكانت هذه المقدمة جسرا مهّد به الشّاعر سبيله للعبور إلى الموضوع الرئيس.

1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق/217/1.

2) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،(د، ط) (2009)، ص:62.

أخذت مقدمة الحكمة حيّزًا هامًا في صدور القصائد عند "**الأعمى التّطيلي**"، وفي الديوان سبع قصائد افتتحها بهذا النوع من المقدمات[1] توزّعت مابين أربع قصائد في الرثاء وقصيدتين في المدح، وقصيدة في الإخوانيات، غير أنّ الشّاعر أكثر من توظيف هذه المقدمة في قصائده الرثائية، وجعلها تدور حول الموت وما يوحي به من عِبر ومواعظ وبيان العاقبة، والنظر فيما أصاب النّاس من حولنا، ومثال ذلك ما نجده في مقدمة لقصيدة رثائية في بعض النساء[2]: (بسيط)

لاَ عَـيْنَ يَبقَـى مِـنَ الـدُّنْيَا ولاَ أَثَـرَا … فكَيـفَ تَسْمَـعُ إِنْ دُكَّـتْ وَكَيْفَ تَـرَى
حَـسبُ الفَتَـى نَظْـرَةً فِـي كُـلِّ عَاقِبَـةٍ … لَـولاَ تَمـنُّعُـهُ عَـنَّتْ لَـهُ نَظَـرَا
مَا أَشْبَـهَ المَـوْتَ بالمَحْيَا وأَجْـدَرَ مَـنْ … لا يعــرِفُ الـوِرْدَ أنْ لا يعـرف الصَّدَرَا
أَعِـدَّ زَادَيْـكَ مِنْ قَوْلٍ وَمِـنْ عَـمَـلٍ … إنّ المُقَـامَ إذَا طَالَ اقْتَضَـى السَّفَـرَا
وافْـرُغْ لِشَانِيكَ مِـنْ قَـوْلٍ ومِـنْ عَمَـلٍ … كُـلٌّ سيَجْـرِي مَـدَاهُ طَالَ أو قَصُـرَا
وَسَـلْ عَـنِ النَّاسِ هَـلْ صَارُوا مَصِيرَهُـمُ … فَـمَا أَظُنُّـكَ مِمَّـنْ يَجْـهَلُ الخَـبَرَا
قضيتُ حَاجَـةَ نَفْسِي غَيْـرَ مُشْكِـلَة … فِي المَوْتِ لَمْ أَقْضِ مِنْ عِلْمٍ بِهَا وَطَرَا[3]
أَدْنُـو إليـهَا فَـتَنْأَى لاَ تَلُـوحُ سِـوَى … لبـسٍ مِـنَ الظَـنِّ لاَ عُـرْفًا وَلاَ نُكُـرَا
يَا مَـنْ رَأَى البَـرْقَ بَاتَ اللَّيلُ يَكْلَـؤُهُ … كَأَنّـهُ مِـنْ ضُلُوعِـي مُشْـبِهٌ سَعَـرَا
والنَّجْـمُ حَيْرَانُ مِـنْ أَيْـنٍ[4] وِمِنْ ضَجَـرٍ … فَلَوْ هَوَى أو عَـدَا مَجْـرَاهُ مَا شَـعَـرَا
والصُّبْحُ يَطْلُبُ فِي جُنْحِ الدُّجَى خَـلَلاً[5] … يَلُـوحُ مِـنْهُ وَلَـوْ أَلْـفَاهُ مَا جَسَـرَا[6]

1) الديوان، ص: 44، 69، 76، 97، 127، 219، 228.
2) نفسه، ص:43-44.
3) **وَطَرَا**: الوَطَرُ هو كلّ حاجة كان لصاحبها فيها همّة.
4) **أَيْنٍ**: الأَيْنُ هو الإعياء والتعب.
5) **خَلَلاً**: الخَلَلُ هو الرّقّة في النّاس.
6) **جَسَرَا**: جَسَرَ يَجْسُرُ جُسُورًا وجَسَارَةً: مَضَى ونَفَذَ.

مِـنْ كُـلِّ وَطْفَاءَ[1] لَـمْ تكـذِبْ مخيلتُـهَا لَـوْ أَنَّـهَا شِيمَـةٌ للدَّهْـرِ مَا غَـدَرَا

قَـدْ طَبَّـقَ الأرْضَ مِنْـهَا عارِضٌ غَـدِقٌ[2] مَا غَـضَّ مِـنْ طَلِّـهِ أنْ لَمْ يَكُنْ مَطَـرَا

إِذَا انْتَحَـى بَلَـدًا أَبْصَـرْتَ سَاحَتَـهُ كَأَنَّـهُ وَجْـهُ مَعْـرُوفٍ إِذَا شُكِـرَا

افتتح الشّاعر قصيدته بمطلع في الحكمة وفلسفة الحياة، ممّا يوحي بأنّ الغرض المطروق هو الرثاء، فجاءت المقدمة متضمّنة معنى الحكمة وفلسفة الحياة التّي جعلت الشّاعر كئيبًا، فراح يُفلسف كآبته ويجد لها مخارج وتصريفات مبررا ذلك باعتذار، وأسباب تتعدّى حالة عماه، فانصرف إلى ذِكر المنغصات الحياتية، وعدّ اللّذة المتحقّقة بالنظر سببًا من أسباب الإغراء مع لعبة الحياة الزائفة[3] فالتأمّل في الحياة والموت يدلّ على تشبّع "**التّطيلي**" بالعاطفة الدينية ونزعة الإسلام في نفسه، وبهذه النظرة الفلسفية عن الحياة والموت لوّن "**التّطيلي**" شعره ببعض الأفكار الجادّة المتأمّلة، فتتشابه المتناقضات في لحظات التأمّل والتدبّر، ويُدرك الشّاعر أنّها تتساوى في العدم والفناء؛ فالسرور مُنْتَهٍ وإن طال أمده، والحزن زائل وإن امتدّ زمنه، ثمّ يعمد الشّاعر إلى تشخيص مظاهر الطبيعة، فيبثّها أحزانه وشعوره المحيّر إزاء قضية الموت، ثمّ يستسقي لقبر المرثي جريًّا على عادة العرب في ذلك، واقفا عند ذكر السّحابة أحيانا، ومُصوّرًا ضخامتها وغزارة أمطارها التّي يهديها لقبر الراحل، فجاءت المقدمة ذات علاقة بالغرض الرئيس للقصيدة، وشكّلت معه وحدة موضوعية تامّة البناء.

وقد كان ازدراء الدّنيا وهجرها، والتخوّف من الموت وجعله وسيلة لتذكير النّاس وتنبيههم من غفلتهم من أهمّ المحاور التّي دارت من حولها مقدمة الحكمة عند "**التّطيلي**"، ومثال ذلك ما نجده في مقدمة مرثيته لمحمد بن حزم[4]. يقول[5]: (وافر)

تَوَهَّـمُ كُـلَّ شَـيْءٍ مُسْـتَحِـيلاً وقَـدْ عَلَّمْتُـكَ الصَّـبْرَ الجَـمِيلاَ

1) **وَطْفَاء**: الدِّيمة السَّحُّ الحَثيثة، طال مطرُها أو قصرا، إذا تدلَّت ذيولها.

2) **غَدِقٌ**: يُقال غَدِقَ يَغْدَقُ غَدَقًا فهو غَدِقٌ إذا كثر الندى في المكان أو الماء.

3) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2014)، ص:157.

4) لم أعثر عن ترجمته.

5) المصدر السابق، ص:96-97.

وهَـــلْ تَصْبُـــو إلَـــــى قَصْـــرٍ مَشِيـــدٍ إذا اسْتَشْـعَـرْتَــهُ طَـلَلاً محـــــيلاَ
نُشَيِّـــعُ بِالبُـــكَا مَـيْـــتًا فَمَـــيْـــتًا فَـــلاَ وأَبِيْـــكَ مَا نُغْنِـــي فَتِيـــلاَ[1]
وقَـــدْ أفْنَـى الحَـــمَامُ الدَّهْـــرَ نَوْحَـــا ولَكِـــنْ سَلْـــهُ هَلْ رَجَـــعَ الهَـــدِيـــلاَ
نَظُـــــنُّ حَـــيَاتَـــنَا الـــدُّنْيَا مُـــقَامًا عَلَـــى أَنَّـــا شَـــهِـــدْنَاهَا رَحِـــيلاَ
وَهَـــلْ أَيَّامُـــــنَا إلاَّ مَـــــطَايَا تَسِـــيرُ بِنَا الوجِـــيفَ[2] أو الذَّمِـــيلاَ[3]

يُديرُ الشّاعر الكلام عن الموت، وما يتوجّب على الإنسان من عُدّة لهذا السفر المحتوم، فهو بذلك يُلمّح إلى بعض المعاني الدّينية من دون أن يُصرّح بها، كقول الله تعالى:﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيهَا فَانٍ ويَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَلِ وَالإِكْرَامِ**﴾[4]، فلا القصور المشيّدة تحمي من الموت ولا البكاء يُرْجِعُ من مات حيًّا، فالحياة الدّنيا ماهي إلاّ لهو ومتاع الغرور، ومقام الإنسان فيها، سفر ينتهي إلى زوال، ووجود ينتهي إلى عدم، فالشّاعر ينزع إلى عرض تأمّلات حول الموت، والدّار الآخرة، وحوادث الدّهر، ويمدّها بحِكم، وأمثال، ونظرات في الحياة والنّاس، ويمنحها من تعابير الزُّهَّاد، ومواعظ المجرّبين مَا يعكس طابع التأمّل، والورع في شخصيته، فاستسلام المؤمن للموت وحتمية الفناء والرجوع إلى الله كل ذلك صاغه الشّاعر في حِكَمٍ ومواعظ تتميّز بالصّياغة الفنية وعمق النظرة التأمّلية، فجميع المخلوقات مصيرها الفناء، ويستوي في ذلك الشّجاع والجبان، والإنسان والوحش، والطّير، فالموت ظاهرة طبيعية ورثناها من أبينا آدم، وقد يُصاب المرء من مأمنه، ويفضي به إلى الموت ما يكون سببا في الحياة[5].

---

1) **فَتِيلاَ**: الفَتِيلُ هو السَّحَاةُ في شقِّ النَّواةِ.
2) **الوَجِيفُ**: هو ضرب من السير السريع.
3) **الذَّمِيلاَ**: الذَّمِيلُ ضرب من سير الإبل، وقيل هو السّير اللَّيِّن ما كان.
4) سورة الرحمن، الآيتين 26-27.
5) ابن حمديس الصقلي شاعرا، سعد إسماعيل شلبي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د، ط)(د، ت)، ص:116.

ويتجاوز "**الأعمى التّطيلي**" في توظيفه لمقدمة الحكمة قصائد الرثاء إلى قصائد المدح، فيجعل من الحكمة مقدمة لإحدى قصائده في مدح محمد بن عيسى الحضرمي(1). يقول(2): (طويل)

عِـتَابٌ علَـى الـدُّنْيَا وَقَـــلَّ عِـــتَابُ	**رَضـــينَا بِـمَا تَرْضَـى ونَحـنُ غِضَـابُ**
وقَالَــتْ وأَصْـغَـيْنَا إلـــى زُورِ قَـــوْلِـهَا	**وقَـدْ يَسْتَفِـزُّ القَـوْلُ وهُـــوَ كِـــذَابُ**
وَغَـــطَّــتْ علَـــــى أَبْصَــارِنَا وقُـــلُوبِـــنَا	**فَطَالَ علَيْهَا الحَـوْمُ(3) وهـي سَـــرَابُ**
ودَانَـــــتْ لَـهَا أفـــوَاهُـــــنَا وعُـــقُولُنَا	**وَهَــلْ عِــنْدَهَا إلاَّ الفَـــــنَاءُ ثَـــــوَابُ**
وتِــلْكَ لعمــرُ اللهِ أمَّــا رُكُـــــوبُـــــهَا	**فَهُــلْكٌ وأمَّــا حُــكْمُــهَا فَغِـــلاَبُ**
نَلَـــــذُّ ونَلْهُـــــو والأعِــزَّةُ حَــوْلَـــهَا	**رُفَـاتٌ ونَبْنِـــي والـــدِّيارُ خَـــــــرَابُ**
وتَخْـــدَعُنَا عَـــمَّا يُـــرَادُ بِـــنَا مُـــــنىً	**لِبَحْـرِ المَـــــنَايَا دُونَهُـــنَّ عُـــــبَابُ**
ونَغْتَنِــــمُ الأيَّـــامَ وهـــيَ مَصَـــائِـــبٌ	**لَهُـــنَّ عَـــلَيْنَا جِـــيْئَــــةٌ وذَهَـــــابُ**

والمقدمة طويلة بلغت عشرين بيتا اقتصرنا فيها على هذه الأبيات كونها أكثر تعبيرا عن مشكلة الشّاعر مع الدّهر، فمطلع المقدمة يُوحي بثورة عارمة بين الشّاعر والدّهر تُخفِي حقدًا دفينًا ينبعث من نفس مُعذّبة؛ فهو غاضب على الدّنيا ساخط عليها؛ لأنّها تُمثّل في نظره دنيا خؤون، أنطق فيها الكلمات بالحكمة البليغة والموعظة الحسنة، فتجده يُقدّم مجموعة من النصائح والمواعظ للإنسان استقاها من تجربته في الحياة، فيدعونا إلى عدم الانسياق خلف ملذات الحياة، وأن نأخذ المثل والعِبر منها، إذْ نحن فيها نلهو ونعبث، ونبني ونُشيّد، وأمامنا كل يوم أموات وخراب، والمصيبة أنّنا نتعجّل الأيام حتّى نحقّق مصالحنا وأغراضنا، وفي تعجّل الأيام نقصان من أعمارنا وذهاب من أيامنا المعدودة في هذه الحياة. وفي مثل هذه المقدمات يُصوّر الشّاعر المواقف الحياتية وما فعلتْ به الدّنيا بُغية الوصول إلى الممدوح وحثّه على الجود والعطاء بعد أن قدّم له بمقدمة في تجافي هذه

1) هو محمد بن عيسى من آل الحضرمي.

2) الديوان، ص:08.

3) **الحَوْمُ**: القطيعُ الضخم من الإبل أكثره إلى الألفِ.

الدّنيا الزائلة، وأنّها فانية، فالأَوْلَى الإسراع بالعمل الصالح، والتقرّب من الله سبحانه والنّاس بالمنِّ على خلقِهِ، إذا علمنا أنّ الممدوح ممّن توفّرت فيه قيّم الجود، والنجدة، وإغاثة الملهوف للذّي اعتراه ضيم الزّمان وتعالت عليه الخطوب **كالتّطيلي**(1) .

انطلاقا من هذا التحليل نستطيع القول إنّ "**التّطيلي**" أجاد في توظيف المقدّمة الحكمية خدمة لموضوعه، وبخاصّة في موضوع الرِّثاء، وقد يتجاوزه إلى المدح أحيانا، فتجده يبثُّ في ثنايا تلك المقدمة مواعظ ونصائح عن حقيقة الموت ليستمدّ منها القارئ العِبرة رغبة منه في التذكير والتحذير من الدّنيا التّي لا يدوم فيها نعيم، ولا تثبتُ على حالٍ، وكأنّه وجد في ذِكْرِ الموت وفلسفتها متنفّسًا عن همومه وأحزانه، ووسيلة يُدغدغ بها أوتار النفس الإنسانية، ويُثير فيها أبعاد التفكير والتأمّل في حقيقة الحياة والوجود.

3-مقدمة الشّكوى:

تعدُّ الشّكوى الوتر الحزين الشّجي في قيثارة الشّاعر، تنبع من معاناته وتجربته الشخصية فيضفي عليها لونا كئيبا وظلاًّ حزينا، وهي متنفس لحسرات متكسّرة في داخل النفس تخنق الأنفاس وتُعمِي القلوب، لا يقدر الشّاعر على دفع سببها بسهولة " وقد اتخذت شكوى الشُّعراء أبعادا عديدة، وأشكالا كثيرة، فقد يشكو الشّاعر الغربة، والفراق، والبُعد عن الوطن، والأهل والخِلاّن، وقد يلوم الدّهر ونكباته ويندب الشّباب الضائع والعمر الآفل "(2).

ومن الواضح أنّ هذه المقدّمة تتحدّث، كالغزل، عن موضوعات إنسانية عميقة الجذور، تُرافق الإنسان في كلّ زمن وأرض(3).

1) الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1(2005)، ص:124.

2) الشِّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص:242.

3) قصيدة المديح الأندلسية (دراسة تحليلية)، فيروز الموسى، ص:117 .

يبدو أنّ هذا النوع من المقدّمات له صلة وثيقة بالذات الشّاعرة، تنطق فيها الكلمات فتعبّر عمّا تجيش به نفس الشّاعر من هموم وأحزان، وهي تمثل الجانب السلبي من حياته يُصَرِّحُ فيها بعجزه وما يعانيه من ضعف وألم نفسي. وفي الشّعر الأندلسي وجدت هذه المقدّمة موطِنًا مناسبًا، فكثير من الشّعراء عانوا من ألام الغربة ووقف لهم الدّهر بالمرصاد، فسجّلوا شكواهم في صدور قصائدهم، واتّسعت للتعبير عن الذّات وشكوى الدّهر، ووصف المِحن والأرزاء والخطوب والاستنجاد بالممدوحين، وبثّ ما يعتور النفس من هموم وأشجان، وآلام كما هو الحال عند "**الأعمى التّطيلي**" الّذي عاني ويلات الحرمان في حياته، وعرف شظف العيش وقساوته، فجاءت مقدماته في الشّكوى نابعة من صميم تجربة حقيقية، عبّر عنها من خلال شكوى الدّهر، وندب ما تقضّى من أيام الشّباب؛ معنى هذا أنّ الشّكوى عند "**التّطيلي**" سلكت اتّجاهين، وهما: شكوى الدّهر وشكوى الشّيب[1]، حيث شكا "**الأعمى التّطيلي**" الدّهر وأيامه وشدّة وطأة الزمن على نفسه في أكثر من مناسبة، وبخاصّة في مقدمات قصائده المدحية لاستعطاف الممدوح، ونيل عطائه، ومنها هذه القصيدة المدحية التّي جعل شكوى الدّهر مقدمة لها. يقول الشّاعر[2]: (بسيط)

أَمَّـا الزَّمَـــانُ فَـــلاَ أشْكُـــو ولاَ أَذَرُ لا يَصْـنَعُ الدَّهْــرُ مَا لاَ يَصْنَـعُ القَــدَرُ
لَـوْ أَنَّ حَظِّـيَ مِــنْ دُنْـيَاي أُمْنَحُــهُ جَــاءَتْ إِلَـيَّ اللَّيَالِـي وهِــي تَعْتَــذِرُ
ماذَا أقُـولُ وقَـدْ أخْـنَـى[3] علَى جِدَتِي رَيْــبُ الـزمَانِ وخَـطْــبٌ كُـلُّهُ ضَــرَرُ
تَأْبَــى خَـــلاَئِقُـــهُ إلاّ مُــــنَاقَضَــتِي حــتّى كأنّــي فِــي لَهْـوَاتِـهِ صَـــبِرُ
حَسْبِي مِنَ الدَّهْرِ أنْ لَوْ صَابَ مَقْصِدهُ ما كَــانَ مُعْتَمَــدًا بِالْكُلْفَـــةِ القَمَـــرُ

1) الديوان، ص: 9، 51، 65، 86، 161، 222.
2) نفسه، ص:63-64.
3) **أَخْنَى عليه الدّهر**: طالَ، ومال عليه وأهلكه.

لا تنكـــروا ذُرْأَةَ[1] الأيَّـــامِ فِـــيَّ فَقَـــدْ أبْـــدَى العِـيَانُ لَكُمْ مَا ضَيَّـعَ الخَـــبَرُ

لو كانَ بِالقَـــدْرِ يَسْمُـــو مَنْ لَـهُ خَطَـــرٌ ما كـــانَ يَسْكُـنُ قَعْـرَ اللجَّـــةِ الدُّرَرُ

أو كـان يُــرْزَقُ بالعَقْـــلِ اللبِيـــبُ لَمَا كانتْ تَعِيـــشُ إذنْ مِـنْ جَـهْلِهَا البَقَـرُ

كَمْ قَدْ حَـذِرْتُ النَّوى لو كانَ يَنْفَعُنِي أو كان يَعْصِمُـنِي مِـنْ وَقْعِـهَا الحَـــذَرُ

وإن كــــفًّا رَمَـــتْ بينِـــي وبينهـــمُ بِالبَيْـــنِ عَنهـــمْ لَمَا تُبْقِـي ولاَ تَـــذَرُ

وحَكَّمَـتْ فِيهِـمُ صَـرْفَ الـرَّدَى ولَقَـدْ كانُـوا ومَا إنْ بِـهِ مِـنْ ذِكْـرِهِ كَـدَرُ

كأنّ دَمْعِـــي لــــمَّا بِنْتُـــمُ مقــــةً ذابَ العَقِيـــقُ بِـــهِ أو أَثْمَـرَ الشَّقِـرُ[2]

افتتح الشّاعر قصيدته، هذه، بمقدمة طويلة بلغت اثنتين وعشرين بيتا، بثّها شكواه المريرة من الزّمن، وحمّلها ألما ولوعةً، ممّا يدلّ على أنّ عذابه سيستمرّ في المقدّمة، فجاءت متضمّنة معنى الشّكوى من الدّهر، وما خلّفه من آلام وأحزان في نفس الشّاعر الحسّاسة والمرهفة، فقد وقف مستسلمًا للقدر، وملّ الشّكوى ويئس من الحُلم؛ لأنّ الدّهر وقف له بالمرصاد، وكأنّه خَصْم لدود، وفي نهاية المطاف يستسلم الشّاعر ويخضع كغيره من النّاس للقدر الّذي صنعه الله، وهو يحاول أن ينسى مَا مضى من تحكّمه على الزّمان، والدّهر، والدّنيا، بعبارات هادفة تنمّ عن ضعف كبير، وحيلة علّ زمانه يرحمه، فشكوى "**التّطيلي**"، هنا، تمخّضت عن تجربة مرّة عاشها متمثلة بتنقّله النفسي ما بين القلق والاستقرار والحقيقة والخيال ناشدا بذلك من يرحمه وينظر إليه، فلم يرحمه أحد، ولا حتّى الزّمان على الرّغم من عاهته، وعدم تكيّفه مع المجتمع، ثمّ يُدخِلُ الشّاعر إلى مقدّمة الشّكوى، هذه، عنصر الحكمة التّي استقاها من شكواه وصراعه مع الدّهر، غير أنّ ما يلفت النظر في هذه المقدّمة الشّاكية هو أنّ الشّاعر في مقام مدح، فيفترض عليه أن يفتتح قصيدته بالغزل، أو بوصف الطّبيعة أو بالخمرة أو بشيء من هذا القبيل؛ بمعنى أن يفتتحها بشيء يبعث على التفاؤل والانشراح، وهذا ما ذهب إليه النقّاد القدامى، وبخاصّة **العسكري** في قوله:"

1) **ذُرْأَةَ**: الشيبُ أو الشمط.

2) **الشَّقِرُ**: شقائق النعمان.

ينبغي للشّاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطيّر منه ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتيت الألاّف، ونعي الشّباب، وذمّ الزمان ... لاسيّما في القصائد التّي تتضمّن المدائح والتهاني ... ويستعمل ذلك في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشّاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح، ويستشهد بابتداء ذي الرمة في مدح عبد الملك بن مروان "[1] لكنّ الشّاعر، هنا، عمد إلى التقديم بين يدي قصيدته بمقدمة في شكوى الدّهر ليستدرّ بذلك عطف الممدوح، ويجزل له العطاء، فجاءت المقدّمة موظّفة توظيفا حسنا وفي خدمة قصيدة المدح.

وترتفع وتيرة الشّكوى كلّما تقدّم الشّاعر في الزّمن، وبخاصّة عند ظهور الشّيب في رأسه، فكان الشّيب من أهمّ انشغالات الشّعراء على مرّ العصور، فشكوهُ، وبكوا الشّباب، وتفجّعوا على أيّامه الذّاهبة؛ لأنّ الشّيب في تصوّرهم أوّل خطوة نحو الشيخوخة والضعف، وبالتالي انعطاف لا مفرّ منه نحو أعماق الصمت والفناء، وهذا ما يبدو في مقدّمة شكوى الشّيب التّي جعلها "**التّطيلي**" مفتتح قصيدته في مدح الوزير أبي القاسم بن حمدين. يقول في ذلك[2]: (طويل)

ولَـــمْ أَرَ كالعُـــشَّاقِ أَشْقَـــوْا نُفُوسَـــهُمْ ... وإنْ كَـــانَ مِنْهُـــمْ مُعْـــذرٌ وَمُلِيـــمُ

أَمَـا يَشْتَفِـي مِنِّـي الـزَّمَـانُ يَرُوعُـنِي ... وتُقْعِـــدُنِـــي أرْزَاؤُهُ وتُقِيـــمُ

تَنَكَّـــرَ أَحْـــبَابٌ وبَانَـــتْ حَـــبَائِـــبٌ ... ولَجَّـــتْ أعَـــادٍ بَـــيْنَنَا وخُـصُــومُ

وأَطْلَعَـــت الأيَّـامُ شَـــيْـــبًا بِمِفْـــرقِـــي ... رَوَائِـــعُ تَلْحَـــى فِـي الصّـــبَا وتَلُـــومُ

نُجُـــومٌ تَـــرَاءَتْ لِـي فَأَيْقَـــنْتُ أَنَّنِـــي ... سَقِـيمٌ وَأَنَّ الـــوُدَّ مِـــنْـــكَ سَقِيـــمُ

وقَالَـــتْ كَفَـــى بِالشَّيْبِ لِلْمَـــرْءِ حِكْمَـــةً ... فَقُلْـتُ وَيَهْـوَى المَـــرْءُ وَهْوَ حَكِيـــمُ

1) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص:431.

2) الديوان، ص:161.

يُحسُّ القارئ، لهذه المقدّمة، بنار الحاجة التّي أحرقت الشّاعر، وجعلته ضعيفا، متمثّلة في شكواه من الشّيب الذي يُعادل، في نظره، الموت والفناء، فكانت المقدّمة بمثابة الوعاء الذي صَبَّ فيه الشّاعر همومه وأحزانه؛ فنجده يشكو الشّيب الذي غزا شعر رأسه، ويندب زمانه الآفل، ويُورِدُ بعض الحِكم من خلال الحوار الذي دار بينه وبين محبوبته، فكان للمطلع، والمقدمة، صلة وثيقة بموضوع القصيدة؛ لأنّ حزن الشّاعر الدّفين لا يُزيله إلاّ وصوله إلى الممدوح، وبذلك جاءت المقدمة مناسبة للغرض والخاتمة التّي جاءت هي الأخرى في توجيه الشّكر إلى الممدوح على عطاياه. كما نتبيّن من خلال هذه المقدّمة القصيرة طبيعة الإحساس الّذي يحسُّ به الشّاعر إزاء الزّمن؛ زمن الشيخوخة؛ زمن الضعف؛ زمن الوعي باللحظة، فالمقياس الشعوري هنا يختلف في صميمه عن المقياس الزّماني، حيث أنّ الثاني يعتمد في القياس على الأشهر والأسابيع والأيّام والسّاعات؛ لأنّ الفترات الزّمنية الموضوعية قد تنكمش في شعوري أحيانا، أو تتمدّد لتطول وذلك تبعا لمحتويات الشعور وكثافتها أو تخلخلها، أو بعبارة أخرى على مجرى الشعور وسرعة هذا المجرى[1].

أمّا الزّمان النفساني أو مجرى الشعور "فإنّه لا يخضع للمعالجة الكمية وشعورنا بمرور الزّمن هو في الواقع شعور بتواصل حياتنا النفسية أو شعورنا بالزّمان الحيّ... "[2].

وقد يشكو الشّاعر الفراق والبُعد عن الأهل والخِلاّن، وهذا ما نجده عند "**التّطيلي**" في إحدى قصائده التّي مدح بها الأمير أبا يحي[3]، استفتحها بمقدمة في شكوى الفراق. يقول في ذلك[4]: (طويل)

أقُـولُ وهَـزَّتْنِـي إليـــــكَ أرِيجَـــةٌ كَـمَا مَـــالَ غُصْـــنٌ أو تَرَنَّـحَ نَشْـوَانُ

---

1) مبادئ علم النفس العام، مراد يوسف، دار المعارف، القاهرة، ط8، (د، ت)، ص: 253.

2) نفسه، الصفحة نفسها.

3) يُرجّح أن يكون سير بن أبي بكر اللمتوني ابن أخ يوسف بن تاشفين؛ لأنّه أقرب أمير إلى عصر الشّاعر وبلده، حارب النّصارى في طليطلة، كما أشارت القصيدة الأربعون من الديوان، وكان له ولدًا يُدعى يحي.- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي/106/4.

4) الديوان، ص: 222.

وفِـي المَهْـدِ مبْغُـومُ النِّـداءِ وكُلَّمَا أَهَـابَ بِشَوْقِـي فهـوَ قـسٌّ وسَحْـبَانُ
يَجِـدُّ بِقَلْبِـي حُـبُّهُ وهــو لاَعِــبٌ ويبعَـثُ هَمِّـــي ذِكْـرُهُ وهُـو جَــذْلاَنُ
وأُخْـرَى قدْ استـفَّ الـزمَانُ شَبَابَـهَـا وَلَـمْ يُـرْوِهَا إنّ الــزَّمَانَ لظَمْــــآنُ
حَـــنَاهَا فأَمْسَـــتْ كَالْهِــلاَلِ وزَادَهَا صَــبَاحَ مَشِــيبٍ غَالَهَا مِنهُ نُقْصَـــانُ
بَكَــتْ وَلِأَمْــرِ مَا بَكَـتْ أُمُّ واحِـــدٍ لــها كُــلَّ يَــوْمٍ مِنْ تَفَقُّــدِهِ شَـــانُ
إذا ما التَقَـتْ أجْـــفَانُهَا ودُمُوعُــهَا فَفِــي كُـلِّ شَـيْءٍ لِي دُمُـوعٌ وأجْــفَانُ
وجَازِعَــةٍ لِلْبَيْــنِ مِثْلِــي ولَـمْ تَكُـنْ لِتَسْلُــو ولــو أنّ التَّلاقــيَ سُلْـــوَانُ
تَصَــدَّتْ لِتَوْدِيـــعٍ فَـكَادَتْ يَــؤُودُهَا قَلائِــدُ فِـيهَا مِــنْ دُمُوعِــــي ألْـــوَانُ

نزع الشّاعر في هذه المقدّمة إلى شكوى آلامه وما يعتمل في داخله من حُرقة جرّاء نار الفراق والبُعد عن زوجته، وقد بدَا ذلك واضحا من خلال المطلع الّذي يبعث على الشّعور بالشّوق والفراق لأهله وولده، فراح يعزف بعض ألحان الفراق الشّجيّة، ويُصوّر رضيعه، وهو ينظر إليه بعينين بريئتين، وكأنّه يرجوه عدم الفُراق، ثمّ يأخذ بعدها في تصوير جزع الفراق، وعذاب زوجته بعد فراقه، ذلك العذاب الذي يعيشه من الفراق يَهُونُ في سبيل أن يصل إلى الممدوح. فالمقدمة، كما نرى، جاءت في خدمة الموضوع الرئيس تمهيدا مناسبا لمن يرجو النوال، وينتظر العطاء.

ومن خلال دراسة مقدمات الشّكوى عند "**التّطيلي**"، نستطيع القول إنّ الشّاعر نجح في ربطها بالمضمون والخاتمة، فشكواه بأنواعها المختلفة، التّي ظهرت في صدور قصائده، كانت بحقّ تطغى على الشّاعر ونابعة من صميم تجربة ذاتية عاشها، لكن كان القصد من ورائها استعطاف الممدوح، وبذلك استطاع الشّاعر أن يُسخّر مقدّمة الشّكوى لخدمة غرض المدح بخاصّة من خلال الربط المعنوي النفسي بين شعوره بالحزن لفراقه أهله وشبابه، ونكبات الدّهر، وشعوره بالفرح للقاء

ممدوحه[1]، فتراوحت مقدّمة الشّكوى عنده ما بين الطول والقصر، حسب طبيعة الموقف الذي يقتضيه الخطاب المدحي.

4-مقدمة في وصف الطّيف:

تُعدُّ هذه المقدمة ظاهرة قديمة في الشّعر العربي، وهي مقدمة ثانوية ارتبطت بمقدمة الغزل، وامتدّت على مرّ العصور، ويمكن أن نُسمّيها المقدمة الغزلية الثانوية.

اعتمد "**الأعمى التّطيلي**" على هذا النوع من المقدّمات في افتتاحه قصيدتين في المدح[2]، مهّد بها للغرض الرئيس، فانظر إلى هذه الأبيات التّي قدّم بها بين يدي مدحته في ابن حمدين، فقد بدأها بوصف طيف محبوبته مجاراة للشّعر المشرقي القديم. يقول[3]: (طويل)

أَغَـــمْزُ عُيُـــونٍ وانْكِـــسَارُ حَوَاجِـــبِ أَمِ الـــبَرقُ فِـي جُنْـحٍ مِنَ اللَّيلِ دَائِـــبُ

سَرَى وَسَـرَى طَيْـفُ الخَـيَالِ كلاهــما يَـوَدُّ لـو أنّ اللَّيــلَ ضَـــرْبَـــةُ لاَزِبِ[4]

وفِـي مَضْجعِي أَخْفَى عَلَى العَيْنِ مِنْهُمَا وَأَثْقَـــبُ فِـي أجْـوَازِ تِـلْكَ الغَيَاهِـــبِ

لقــىً غَـيْرَ نَفْـسٍ حُـرَّةٍ نازَعَــتْ بِـــهِ نُجُـومَ الدُّجَـى ما بيــنَ سَارٍ وسَـــارِبِ[5]

مُـــعَـــودةٍ ألاّ تطبِّـــــقَ رَوْعَـــــةٌ بِهَا مَذْهَـبًا والمَـــوْتُ شتى المَذَاهِـــبِ

افتتح الشّاعر قصيدته بمطلع في وصف طيف محبوبته الذي زاره ليلاً، فكان خيال طارئ أبدع الشّاعر في وصفه؛ فشبّه نظرات محبوبته وانكسار جفونها بالبرق الذي يلمح ويختفي، فكانت صورة بصرية طريفة رسمتها مُخيّلة شاعر أعمى، ويُدخِلُ "**التّطيلي**" إلى مقدمة وصف الطّيف عناصر من رحاب البيئة الأندلسية، فيُصوّر الطّبيعة التّي لقي الطّيف في رحابها، فيركّز على زيارة الطّيف له

1) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، ص:118.
2) المصدر السابق، ص:4، 243.
3) نفسه، ص:04.
4) **لازِبُ**: اللَّزْبَةُ هي الشِّدَّةُ، ومنه قولهم: هذا الأمر ضربةُ لازبٍ أي لازم شديد.
5) **سَارِبُ**: هو الظاهِرُ والخَفِيُّ

في اللّيل تحت ضوءِ النّجوم، فغدَتْ الطّبيعة بذلك عنصرا بارزا في مقدّمة وصف الطّيف عند "**التّطيلي**"، ممّا جعلها لوحة مركّبة تتلاقى فيها ذكريات الماضي وأحلام الحاضر.

ومن الملاحظ أنّ هذه المقدّمة القصيرة لم تسمح للشّاعر باستكمال كثير من مقوّمات مقدمة وصف الطّيف كما وصفه الشريف المرتضى، في قوله:" أنّه زيارة من غير وعد يخشى مطله، وأنّه وصل من قاطع، وزيارة من هاجر وعطاء من مانع، وبذل من ضنين وجود من بخيل "[1]. ولعلّ عدم الإطالة في هذه المقدّمة سببه الإسراع للوصول إلى الممدوح ونيل عطاياه من دون مماطلة أو تسويف.

5–المقدمة الطّللية:

لعلّ من أبرز مظاهر التقليد التّي استمرّت حتّى العصر الأندلسي تصدّر المقدمة الطّللية بعض قصائد الأندلسيين، وقد افتتح "**الأعمى التّطيلي**" بعض قصائده المدحية بالوقوف على الأطلال وقوفا تقليديا[2] فوصَفَ الطّلل وذَكَّرَ الديار على طريقة القدماء. يقول في مقدمة القصيدة[3] التّي مدح بها الحرّة حوّاء[4]: (بسيط)

يارَبْـعَ نَاجِـيَةَ انْهَلَّـتْ بِكَ السُّحُـبُ ... أَمَا تَـرَى كَـيْفَ نَابَـتْ دُونَـكَ النُّـوَبُ

وعـادَ قَلْبِـيَ مِـنْ ذِكْـرَاهُ عِيدُ جـوىً ... هُـو الخِبَالُ[5]وإنْ قَالُـوا هُـو الطَّـرَبُ

أَبَعْـدَ حَـوْلٍ تَقَضَّـى لِلنَّـوَى كَثَـبٍ ... ولا الـذي بيـننا نَبْـعٌ ولاَ غَـرَبُ

---

1) طيف الخيال، الشريف المرتضى (علي بن الحسين بن موسى) تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط1 (1955)، ص : 14- 15.

2) المصدر السابق، ص:15-168.

3) نفسه، ص:15.

4) هي حوّاء بنت أخي يوسف بن تاشفين أمير المسلمين لأمّه، وزوج الأمير سير بن أبي بكر الذي فتح إشبيلية، وولي عليها إلى أن مات سنة 507هـ. وهي أديبة شاعرة جليلة ماهرة. – البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي 57/4/.

5) **الخِبَالُ**: هو السَّمُّ القاتل.

وَلِـي حَـبِيبٌ وإنْ شَـطَّ المَـزَارُ بِـهِ … بَيْنِي وبَيْـنَ الـرَّدَى في حُبِّـهِ سَبَـبُ

وَسـنانُ يَكْسِـرُ جَفْنَيْـهِ عَلَـى حَـوَرٍ … فـيهِ الصَّـبَابَة جِـدٌّ والهَـوَى لَعِـبُ

تَزَوَّدَتْ مِـنْهُ عَيْنِـي نَظْـرَة عَـرَضَا … أَصْبَحْتُ وهِي بِقلبِي لَوْطَـةٌ[1] عَجَـبُ

قالُوا الهَـوى عِيْشَةٌ ضَنْكٌ فَقُلْـتُ لَهُـمْ … لاَ خَـيْرَ في دَعَـةٍ لم يَجْنِـهَا تَعَـبُ

والخَـمْـرُ لَـوْلاَ حُـمَيَّاهَا وَسَـوْرتُـها … لَمْ تُغْرَسِ الكَـرمُ أَوْ لمْ تُعْصَـرِ العِنَـبُ

استهلّ الشّاعر قصيدته بمطلع في الوقوف على الأطلال ومساءلة الديار ومناجاتها على عادة شعراء الجاهلية، ثمّ انتقل إلى تصوير مشاعره بعد رحيل المحبوبة واندثار ديارها، ولكن مهما بَعُدت الدّار وشطّ المزار فهو باقٍ على حبّها يُعاني الحرمان في سبيلها؛ فذكر المرأة في الطّلل هو نوع من التفكير في مشكلات أساسة يُحاوِرُ فيها الشّاعر نفسه في معنى الحياة، وفي ذكرها نوع من الهرب لا ضرب من اللّهو، وبعد هذه المناجاة، ووصف لوعة الشّوق، ومرارة الألم يُدخل الشّاعر عنصر الحكمة إلى مقدمة قصيدته ليُغنيها، ويزيد من تشعباتها، إلاّ أنّ الحكمة، هنا، جاءت بسيطة سهلة الفهم، مستمدّة من تجاربه في الحياة، فالحياة تُعطِي بيّد وتأخذ بالأخرى، وبعدها انتقل إلى عرض الحوار الذي دار بينه وبين زوجه تحثّه فيه على العمل والكسب، لكنّه غير مهتّم بذلك؛ لأنّ كرم الممدوح يُعوّضه، وبالتالي جعل الشّاعر من المقدمة جسرا عبر عليه ليصل إلى ممدوحه.

والملاحظ أنّ المقدمة الطّللية عند "**التّطيلي**" اختلفت عن المقدّمة الطّللية المعروفة في الشّعر المشرقي القديم، وهذا يدلّ على لمسات التجديد التّي فرضتها البيئة الأندلسية وطبيعة الظروف المحيطة بالشّاعر، فبعد أن وقف واستوقف، وبكى واستبكى، لم يصف الصحراء والحيوان، وإنّما انتقل إلى وصف بعض عناصر الطّبيعة وإيراد بعض الحِكم البسيطة ليمزج بقوة بين عناصر التقليد والتجديد[2] وكأنّ الشّاعر أحسّ بضرورة ملاءمة المقدمة الاستهلالية لنفسية المتلقي ومشاعره وبيئته

1) **لَوْطَةٌ**: التصاقة بالقلب.

2) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، ص:41.

كي تكون مؤثّرة في دورها، فعّالة في جلب انتباهه وتهيئة نفسه للتجربة المتلقاة، فجاءت المقدمة مناسبة للغرض، ومستعطفة للممدوح وبخاصّة أنّ الممدوح كانت امرأة.

6-المقدمة الخمرية:

اتّكأ "**الأعمى التّطيلي**" على الخمرة في تصدير بعض قصائده، وبخاصّة قصائد المدح[1] فقد مهّد بين يدي مدحته في الأمير أبي إسحاق إبراهيم[2] بمقدمة خمرية ماجنة. يقول في ذلك[3]: (خفيف)

أَصْبِحِـــيْنَا بِاللّـــــهِ أُمَّ حَـكِـــــيمِ هَـــذِهِ أُخْـــــرَيَاتُ زهْـــرِ النُّجُــومِ

بَادِرِيــهَا مِــنْ قَــبْـــلِ أنْ يَعـــزِمَ التَحْرِيــمُ إنَّ الخِـــلاَفَ فِــي التَّحْــــرِيمِ

قَــدْ تَولَّــى شَهْـــرُ الصِّيَامِ حَـمِيــدًا فَاخْـلِفِــيــهِ فِـــينَا بِفِعْـلٍ ذَمِــيمِ

ضَيِّعِـــي حُــرْمَــةً لَـــهُ كَـرُمَــتْ مَــا كَــانَ عَهْــدِي فِـي حِـفْظِهَا بِكَرِيــمِ

مَــنْ يُنَادِمْ عــلَــى الحَـدِيثِ فَـقَـدْ أَخْتَلِــــسُ الـكَاسَ مِــنْ حَـدِيـثِ النَّدِيـم

قطــريٌّ[4] أَحَـــــقُّ بِالفَلَــــجِ مِــنْ عـــمــرانَ فِـي مَنْ يَقُــولُ بالتحْكِيــــمِ

---

1) الديوان، ص:164.

2) إبراهيم بن يوسف بن تاشفين أبو إسحاق ويُعرف بابن تغيشت أو تاغيشت وهو اسم أمّه، ولي مرسية بعد ابن عائشة، ثمّ نُقل إلى إشبيلية، ويبدو أنّه ظلّ في الأندلس بعد سنة 511هـ. – قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان، ص:08.
-البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي/106/4.

3) الديوان، ص:164-165-166.

4) **قطري بن الفجاءة**: زعيم الخوارج كان يكفر القعدة، وعمران بن حطان كان يقول بالقعود، والبيت مستمد من قول أبي نواس، عندما نهي عن شرب الخمر:(خفيف)

كُبْــرُ حَظِّي منـها إذا هِــيَ دَارَتْ أَنْ أَرَاهَا وَأَنْ أَشُــمَّ النَّسِيْـمَا

فَــكأَنِّي وَمَــا أُزَيِّــنُ مِــنْهَــا قَعَــدِيٌّ يزيِّـــنُ التَّحْكِيــمَا

كَلَّ عَنْ حَمْلِهِ السِّلاَحَ إلـى الحَـرْ بِ فَأَوْصَى المُطِيـقَ أَلاَّ يُقِيْـمَا

-ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ الحكمي)، تحقيق: إيقالد قاغنر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1(1988)/273/3-274./ – ديوان الأعمى التّطيلي، هامش ص: 164.

أَنَا للوالـــبـــيِّ[1] لَسْـتُ لِحَـــسَّا نَ فـإنْ سَـــــرَّكِ المَــــلاَمُ فَلُـومِـــي

مُحْـــــدَثٌ مِـــــنْ رأي المَشْيخَـــةِ[2] فِـي الجُـلاَّسِ أُزْرِي بِكُـلِّ رَأْيٍ قَدِيـمِ

أَصْبِحِـــينِـــي حـــتّى تَرَيْنِـــــي لاَ أَفْـــرُقُ بَيْــــنَ المُعْــــوَجِّ والمُسْـتَقِيـمِ

وَهَلُّمِـــي نُبِـــحْ حِـــمَـــى كُــلِّ مَحْـــظُو رٍ وَنُـــــزْرِي بِقَــدْرِ كُـــلِّ عَظِيــــمِ

واسْتَــــزِيدِي مِـــنَ الذُّنُــــوبِ فــإنَّ الــ أَمْـــــرَ فيــهَا إلَـى غَفُــورٍ رَحِـيــــمِ

وبَدِيـــعِ الأوصَــافِ كالشَّـمْـسِ كالــدُّمْيَــــةِ كالغُصْــنِ فــي النَّقَا كالــرِّيـمِ

قُــمْـــتُ أَسْقِيــهِ مِــنْ لَمَــى ثَغْـرِهِ العَــذْ بِ عَلَــى صَحــنِ خَــدِّهِ المَرْقُـــومِ

فاحْــتَسَاهَا صِـــــرْفًا عَلَـــى نَغَــمِ الأَوْ تَـــارِ مِـــنْ مُطْلَـــقٍ ومِـــنْ مَزْمُــومِ

واحْــتَسَاهَا حَــتَّى إذَا غَـــادَرَتْـــــــهُ كَـــابِـيًا لليديــنِ والخُــرْطُــــومِ

اتّخذ الشّاعر من مقدمة الخمرة مدخلاً إلى مدحه للأمير أبي إسحاق إبراهيم، ولم يجد حرجًا في الخروج عمّا يقتضيه المقام ويتطلّبه واقع الحال، فأباح لنفسه أن يحشر في مقدمة مدحه أفكارا ماجنة رافضة للقيم والمعايير الاجتماعية موغلاً في الفحش والمجون في جوّ غلماني خمري صاخب، استهلها بطلب يُذَكِّرُ بمقدمة عمرو بن كلثوم، **فالتّطيلي**، هنا، يطلب الخمرة صباحًا، مع أوّل خيوط الفجر، ويلحّ في طلبها قبل أن ينتشر قانون التّحريم، وهذه التفاتة إسلامية إلى تحريم

---

1) **الوالبيّ**: هو والبة بن الحباب، ولعلّه يشير هنا إلى قوله:

قلت لساقينا علـــى خلــوة أدن كــذا رأسك مــن راسي

وادن فضع صدرك لي ساعة إني امــرؤ أنكــح جلاســي

وهو لا يرى أن يكون من الآخذين برأي حسّان بن ثابت في قوله:

لاَ أَخْــدِشُ الخَدْشَ بالنَّدِيمِ وَلاَ يَخْشَى جَلِيْسِي إِذَا مَا انْتَشَيْتُ يَدِي

–ديوان حسّان بن ثابت، دار صادر، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت)، ص:67.

–ديوان الأعمى التّطيلي، هامش، ص: 164.

2) **المشيخة**: الشيوخ، أمثال والبة، وكل رأي قديم مثل رأي حسّان.

الخمرة[1] إلاّ أنّ الشّاعر يُطلِقُ لنفسه عِنان المجون، ولا يأبه بالمحرمات ويُبرّر لنفسه ذلك معتمدا على أراء قطريّ والوالبيّ، ويستكمل الشّاعر عناصر المقدّمة الخمرية عندما يُصوّر أثر الخمرة في شاربها؛ فهي تُذْهِبُ عقله، وتنحرف به إلى هاوية الفساد، فيسير في طريق الضّلال، ويصف السّاقي وليالي المجون، ويُسوّغُ الشّاعر سبب هذه الحياة الماجنة تسويغًا لا يقترب من الواقع مُحاولاً أن يربط بين المقدّمة والمدح، ومن الملاحظ أنّ الخمرة لم يكن لها حضور واضح في شعر "**التّطيلي**" أو تطوّرًا ملحوظًا بين قصائده ومقطوعاته، بل تتداخل مع الأغراض الأخرى كالمديح والغزل على الرغم من قول الشّاعر مترفّعًا عنها، وعن ذِكرها[2]: (طويل)

هِـــيَ الشَّـــيءُ أُطْرِيـهِ وَلاَ عِـلْمَ لِـي بِـهِ   سِـوَى أَنَّنِـي لاَ أَمْـتَرِي[3] أنّها بَسْـلُ[4]

يبدو أنّ هذه المقدّمة ماهي إلاّ طريقا عَبَّدَهُ الشّاعر للوصول إلى الممدوح، وهكذا جاءت المقدّمة في خدمة الغرض الرئيس، والخاتمة هي الأخرى التّي جاءت في التهنئة بعيد الفطر.

وهكذا وجدنا أنّ "**الأعمى التّطيلي**" في بناء قصائده المركّبة لم يلتزم منهجا واحدًا يسير عليه، فقد تتّخذ قصائده من الغزل مدخلاً أو من الشّكوى أو من الحكمة أو من الخمرة مدخلاً، وقد يمزج أحيانا بين غرضين كالخمرة والمدح أو الخمرة والغزل، أو الحكمة والشّكوى، والحكمة والرّثاء، فيمهّد بهما لقصائده؛ معنى هذا أنّ الشّاعر لم يلتزم في بناء قصائده بالوحدة الموضوعية، بل تعدّدت الموضوعات داخل القصيدة الواحدة، وبخاصّة قصائد المدح والرّثاء... وهكذا لا نجد طريقة مُحدّدة أو قاعدة ثابتة، وكلّ ذلك أثر من آثار منهجية القصيدة العربية القديمة.

1) **قال الله تعالى في تحريم الخمر:﴿يَأَيُّهَا الّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ والمَيْسِرُ والأَنْصَابُ والأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾– سورة المائدة، الآية90.**

2) الديوان، ص: 108.

3) **لا أمْتَرِي**: لا أرتابُ.

4) **بَسْلُ**: حرام.

أ-2- حُسن التخــلّص:

عُرفت القصيدة العربية القديمة بخلوّها من الوحدة الموضوعية، في أغلب الأحيان، لأنّ الشّاعر يحتاج فيها إلى جسور للانتقال من موضوع إلى آخر، كأن يصل الغزل بالمدح أو وصف الخمرة بالمديح، أو أن يربط بين وصف الرحلة والممدوح، ويُطلق جُلّ النقّاد على الانتقال من معنى إلى معنى أو من غرض إلى غرض اسم التخلّص وقد عرّفه ابن رشيق بقوله:" هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل، ثمّ تتمادى فيما خرجت إليه "(1).

ويدلّ التخلّص عند النقّاد على حذق الشّاعر، وقوّة تصرفه وطول باعه واتساع قدرته(2) وبخاصّة حين يُحسن التصرّف فيه، وحين يكون خُروجًا يُشعِر بتمام الأجزاء وتماسكها لا بوجود حواجز واضحة بينها، فيسمّى في هذه الحالة حسن التخلّص الذي عرّفه **الحموي**، بقوله " حسن التخلّص هو أن يستطرد الشّاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر يتعلّق بممدوحه بتخلّص سهل يختلسه اختلاسًا رشيقًا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السّامع بالانتقال من المعنى الأوّل إلاّ وقد وقع في الثاني، لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتّى كأنّهما أُفرغا في قالب واحد، ولا يشترط أن يتعيّن المتخلّص منه بل يجري ذلك في أيِّ معنى كان، فإنّ الشّاعر قد يتخلّص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض...أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو ولكن الأحسن أن يتخلّص الشّاعر من الغزل إلى المدح"(3). وأكّد النقّاد ضرورة تحسين التخلّص، ومنهم **حازم القرطاجني** الّذي يقول:" فالنفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دُفعة من غير توطئة لذلك، فإنّها تستعصيه ولا تستسهله، وتجد نبوة مَا في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطّف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يُوجد للكلام به استواء والتئام"(4).

ونظرا لهذا الاهتمام الّذي أبداه النقّاد لهذه البنية الجزئية، هناك من الشّعراء من عمل بهذه التوجيهات والنصائح، ومن هؤلاء "**الأعمى التّطيلي**" الّذي سلك مسالك عدّة للتخلّص الرقيق

1) العمدة، ابن رشيق / 1 / 234.

2) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير (أبو الحسن عز الدين ت630ه)، تح:مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد (د، ط)(1956)، ص:181.

3) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1(1987) /1/ 329.

4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:319.

والانتقال الهادئ في قصائده، وبخاصّة في قصيدتي المدح والرّثاء على اعتبار أنّهما من بين أهمّ الأغراض التّي طرقها "**التّطيلي**" في شعره بكثرة، فكان تخلّصه رشيقا عذبًا، ومن تلك التخلّصات التّي أبدع فيها الشّاعر بائيته في مدح الحرّة حوّاء، فقد استطاع أن ينقلها من مقدمة غزلية إلى المدح بذكاء وروعة عن طريق الحوار الذي دار بينه وبين محبوبته. قال[1]:(بسيط)

هَبَّــتْ تُعَاتِبُنِي زَهْــرٌ وَقَــدْ عَــــلِمَــتْ   أنَّ العِتَابَ شَجىً فِي القَلْبِ أَوْ شَجَبُ[2]

قَالَــتْ قَعَــدْتَ وَقَـامَ الـنَّاسُ كُلُّهُـــمُ   أَلاَ يُعَـــلِّلْكَ الأثـــراءُ والـــرُّتَـــبُ؟

فَقُلْـتُ كُفِّـــي فَـمَا تُغْـنِي مُقَارَعَـــتِي   فِـي أزْمَــةٍ ضَـــاعَ فِــي أَثْنَائِهَا الأَدَبُ

تخلّص إلى الممدوح، بقوله:

فَاسْتَضْحَكَتْ ثُمَّ قَالَتْ أَنْتَ فِي سَعَــةٍ   مِـنْ أَنْ تُسِيمَ[3] وَهَـذَا المَاءُ والعُـشْبُ

أمَا رَأَيْــتَ نَــدَى حَــوَّاءَ كَـيْفَ دَنَــا   بالغيـثِ إِذْ كَـــادَ يَأْتِي دُونَـــهُ العَــطَبُ

جاء تخلّصه حسنًا في بيتين أحسن فيهما الانتقال من المقدّمة إلى غرض المدح، مُستخدمًا أسلوب الحوار مع المعاتبة؛ لأنّ الممدوح امرأة فحاول إطرابها وإثارة عواطفها بوصف الحبيب والشّكوى للحصول على عطاياها مُحقّقا بذلك الشرط الذي اشترطه **حازم القرطاجني**، حين قال " ويجب أن يكون التخلّص لطيفا والخروج إلى المدح بديعا "[4].

ويستعمل الشّاعر حرفي العطف "الواو والفاء" للخروج إلى موضوع المدح، وهذا ما نجده في داليته في تهنئة ابن الحضرمي ببعض الأعياد. يقول[5]:(طويل)

ألَــمَّ فَأَعْـــــدَانِــي ضَـــنَاهُ وَسُهْـــدُهُ   وَقَــدْ كَانَ هَذَا الشَّوقُ أَوْلَى بِأَنْ يُعْــدِي

وَوَلَّـــى فَـــلاَ تَسْأَلْ بِحَالِـــي بَعْـــدَهُ   وَلَكِـــنْ سَـــلِ الأَيَّامَ عَنْ حَالِهِ بَعْـــدِي

---

1) الديوان، ص:16.

2) **شَجَبُ**: همّ وحزن.

3) **تُسِيْمَ**: أسام بمعنى طلب المرعى.

4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 306.

5) المصدر السابق، ص :34.

يتخلّص من غزله وشوقه هذا إلى المدح، فيقول:

وَأَمَّـــا أَنَـا والحَضْـرَمِــيُّ فَـــإنّـــنَا قَسَمْنَا العُلاَ مَا بَيْنَ غَـوْرٍ إلى نَجْـــدِ

فَأُبْـــتُ بالشِّعْـــرِ أَحْـــمِـــي لِـــواءَهُ وآبَ ابْنُ عِيسَـى بالسِّـيَادَةِ والمَجْـدِ

جاء تخلّصًا ببيتين عن طريق الرّبط بحرفي العطف " الواو" و "الفاء" الاستئنافية، نجح فيه الشّاعر، وتلطّف القول فيه، فوقف مع ممدوحه وقفة المساواة والمماثلة في العُلاَ والمجد، وقدّم نفسه عن شخص الممدوح فخصّ نفسه بالشّعر، وخصّ ممدوحه بالسّيادة والمجد، وفي هذا فخر واعتزاز بالذّات الشّاعرة.

ويتخلّص في موضع آخر من مقدمة الشّكوى ليصل إلى ممدوحه في ربط محكم. يقول [1]: (بسيط)

لاَ تَحْـسَبُوا أدْمُعِـي مَـاءً تَجُـودُ بِــهِ عَـيْنِـيْ ولكـــنّه مِـــنْ لَوْعَـــتِي شَـــرَرُ

يتخلّص إلى المدح بطريقة ضمنية، فيقول:

يا حَــادِيًا نَحْــوَهُــمْ بَلِّــــغْ تَحِيتَنَا لُقِّيــتَ خَـيْرًا ولاَ يَشْعُـــرْ بِكَ السَّفَـرُ

وقُــلْ هُــنَالِكَ إنَّ الصَـبَّ حَــملـــهُ عَـنْهُ السَّـــلاَمُ إليكُــمْ أيُّـــهَا النَّـفَـرُ

تَأْتِـــي مَواهِـــبُـهُ المَعْسُـولُ سَاكِبُهَا عَـنِ السَّـحَابِ يَعِيهَا السَّـمْعُ والبَصَــرُ

جاء تخلّصه حسنا في ثلاثة أبيات عن طريق أسلوب النداء، اختلسه اختلاسًا رشيقًا، بحيث لا يشعر المتلقي بهذا الانتقال؛ فقد استطاع الشّاعر أن ينقل شكواه عبر المقدّمة ليصل إلى ممدوحه، ويُعلّق أماله على عطاياه دون أن يُحدث انفصالا بين المقدّمة والغرض وذلك عن طريق مُناشدة الشّاعر حادي القافلة أن يحمل لهم سلامه، وما هذه الالتفاتة إلى الحادي إلاّ ليحمله السّلام إلى الممدوح وليستطيع الرّبط بين المقدمة وغرض المدح، وبالتالي يكون الشّاعر قد حقّق شرط النقّاد فيما يخصّ قضية حسن التخلّص، بحيث " لا يشعر السّامع بالانتقال من المعنى الأوّل

1) المصدر السابق، ص :65.

إلاّ وقد وقع في الثاني لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتّى كأنّهما أُفـــرغا في قالـــب واحد "[1]. ونجده في موضع آخر يتخلّص من وصف الخيل والسّيف والرمح إلى المدح، على شاكلة قوله في مدح ابن زهر[2]: (بسيط)

مَـــنْ كَـانَ أَسْلَفَ مَا أَسْلَفْتَ مِنْ كَـرَمٍ ونَجْـدَةٍ فَبَنُـــو زُهْـــرٍ لَـــهُ سَلَـــفُ

خرج الشّاعر إلى موضوعه خروجًا حسنًا عن طريق أسلوب الشرط للإشادة بجود بني زهر وقوتهم، فجاء التخلّص في عجز البيت، وهذا ما يوافق ما ذهب إليه **حازم القرطاجني** في قولـــه : " وقد يكون التخلّص في شطر بيت أو في بيت بجملته أو في بيتين وكلّما قرب السبيل إلى ذلك كان أبلغ" [3].

وقد يتخلّص الشّاعر من الغزل إلى الاعتذار بطريقة محكمة، على شاكلة قوله في إحدى إخوانياته[4]: (طويل)

أَمَـــوْلاَيَ لاَ أَنِّـــي أَقِـــرُّ لِغَـــيْرِهِ بِهَا غَـيْرَ تَمْوِيْهِ الخَدِيعَـةِ والخَـتْلِ[5]

أَصِخْ غَـيْرَ مَأْمُـورٍ لإِمْـــرَارِ لَوْعَـةٍ إِذَا مَـارَ[6] دَمْعِي فَـارَ مِرْجَـلُهَا يَغْلِـي

صَدَقْـتَ أنَا الجَانِـي فَـهَلْ مِـنْ بَقِيّـةٍ تُشِيـرُ إلى اسْتِحْـيَاءِ مِـثْلِكَ مِنْ مِثْلِـي

وَلاَ بُـدَّ مِـــنْ عُـــذرٍ ولَيْـسَ بِوَاضِـحٍ وَلَكِـنْ لَكَ الفَضْلُ المُحَكَّمُ فِي الفَضْـلِ

بعد حديث الشّاعر في المقدّمة عن الفراق والنّأي بينه وبين زوجه تخلّص إلى الاعتذار بوساطة أسلوب النداء، وبأسلوب بالغ اللّطافة جالب للرضى في نفس الممدوح، وقد ذهب إلى

1) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي/329/1.
2) المصدر السابق، ص :82.
3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : **320**.
4) المصدر السابق، ص :123.
5) **الخَتْلُ**: تخادُعٌ عن غفلة.
6) **مَارَ**: مَارَ الشيءُ يمُور مَوْرًا أي تحرّك وجاء وذهبَ كما تتكفأُ النخلة العَيْدَانَةُ.

ذلك **ابن رشيق** في قوله: " وينبغي للشّاعر أن لا يقول شيئًا يحتاج أن يعتذر منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك، وأوقعه فيه القضاء؛ فليذهب مذهبًا لطيفًا، وليقصد مقصدًا عجيبًا، وليعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلب رضاه "[1].

ونجد "**التّطيلي**" يتخلّص، أحيانا، من المقدّمة الخمرية إلى المدح بلطف حيلة، وبطريقة تمتزج فيها الرّابطة بالموضوعين (المقدّمة والموضوع) حتّى ليصعب على القارئ أو السّامع تمييز الغرضين عن بعضهما، كما في قوله يمدح الأمير أبا إسحاق إبراهيم[2]: (خفيف)

واحْــــــتَسَاهَا حَــــــتَّى إذَا غَـــادَرَتْـــهُ كَـــابِيًا[3] لِلْيَـــدَيْـــــنِ والخُـــرْطُـــــومِ

يتخلّص إلى المدح بقوله:

لا تحَـــدَّثْ عَلَـــــى بُلَهْنِيَـــةِ العَـــيْشِ ولَكِـــــنْ عَـــــنْ جُـــــــودِ إِبْرَاهِـــــيمِ

تخلّص الشّاعر إلى المدح بأسلوب رشيق عن طريق النفي، فقد انصرف عن ملذات الدّنيا ونعيمها واتّجه إلى ممدوحه الذي وجد فيه سبيلا للرزق والعطاء، وذكر اسمه في القافية، كما نرى، وهذا مستحسن عند النقّاد، إذْ " كلّما أمكن وضع الاسم في القافية كان أحسن موقعًا وأبلغ في اشتهار الاسم "[4]. ونراه في موضع آخر يتخلّص من مقدمة الحكمة إلى الرِّثاء، فبعد فراغه من فلسفة الحياة والموت وطلب السّقيا لقبر المرثي ينتقل إلى موضوع الرِّثاء، بقوله[5]: (بسيط)

فَــذَاكَ أَسْقِـــي بِهِ قَـــبْرًا بِقُرْطُبَـــةٍ شَهَدتُـــهُ فَـــرأَيْتُ الفَضْـلَ قَـــدْ قُـــبِرَا

قَـــبْرٌ تَضَمَّـنَ مِـــنْ آلِ الربيـــعِ سَـــنَا شَمْسٍ تَوَارَتْ تَـــرُوقُ الشَّمْسَ والقَمَـــرَا

1) العمدة، ابن رشيق/176/2.

2) الديوان، ص:166.

3) **كَابِيًا**: الفرس الكَابِي الّذي إذا أعْيَا قام فلم يتحرّك من الإعياء.

4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص : 318.

5) المصدر السابق، ص:44.

ذكر الشّاعر بعض مظاهر الطّبيعة وشخّصها لتشاركه أحزانه، فجعلها تبكي على المرثية، ثمّ وصل إلى السّحاب ليسقي به قبر المرثية، فدعا له بالسّقيا على عادة أهل المراثي في هذا الباب، فهُم " يستنزلون لهم الغيث حتّى تُمْرِعَ قبورهم وتصبح رياضًا عاطرة "(1)، ومن خلال السّقي وصل إلى الرّثاء، فجاء تخلّصه حسنًا.

إلاّ أنّ "**التّطيلي**" الّذي أحسن في تخلّصاته أساء في بعضها الآخر، فوقع فيما يُسمّى بالاقتضاب(2)، وهو " أن يقطع الشّاعر كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلاما آخر غيره من مديح أو هجاء...ولا يكون للثاني علاقة بالأوّل"(3) وهذا ما نجده في إحدى تخلّصاته لمدح ابن حمدين، فبعد فراغه من وصف طيف محبوبته، انتقل إلى المدح بقوله(4): (طويل)

إليكَ ابـــنَ حَـــمْدِينٍ وَإنْ بَعُـدَ المَدَى وإنْ غَـرَّبَتْ بِـي عَـنْكَ إِحْدَى المَغَـارِبِ

صَبَابَـــةَ ودٍّ لَـــمْ يكـدِّرْ جِـمَامَـــهُ(5) مُـــرُورُ اللَّيَالِـــي وازْدِحَـامُ الشَّـــوَائِبِ

انتقل الشّاعر من وصف طيف محبوبته إلى مخاطبة الممدوح مباشرة من دون رابط معنوي أو نفسي يربط المقدّمة بالموضوع، ممّا يجعل القارئ يُحسّ بتلك الفجوة الحاصلة بين المقدّمة والموضوع، وبالتالي يكون قد وقع فيما يُسمّى بالاقتضاب.وهذا ما نجده، أيضا، في تخلّصه من الشّكوى إلى مدح محمد بن عيسى الحضرمي(6): (طويل)

وَأَرْوعَ لاَ يَـنْـــأَى عَـلَـى عَـــزَمَاتِـــهِ مَـــرَامٌ ولاَ يُخْـفِـــي سَـــنَاهُ حِـــجَـابُ

مِـنَ الحضـــرميّين الأُولَـى أَحْـــرَزُوا العُـلاَ بَنَـــوا فَأَطَالُـــوا أو رَمَـــوْا فَأَصَـــابُـــوا

---

1) الرّثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4 (د، ت)، ص: 55.

2) الديوان، ص: 4-5، 9، 51، 161، 176، 213، 228، 238.

3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدّين بن الأثير، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د، ط)(د، ت)/121/3.

4) الديوان، ص:4-5.

5) **جِمَامَهُ**: الجِمَامُ مجتمع الماء.

6) المصدر السابق، ص09.

قَطَعَ الشّاعر المقدّمة عن الغرض الرئيس للقصيدة، وكأنّ المقدّمة شيء والموضوع شيء آخر على الرّغم من استعماله لحرف العطف "الواو" إلاّ أنّه استأنف كلامه في المدح مباشرة من دون رابط معنوي يربط المقدّمة بالموضوع، فجاء المعنى مُهلهلا ومُفكّكًا ولا ترابط بين المقدّمة والموضوع.

ووقع الشّاعر في الاقتضاب عند تخلّصه من مقدّمة الحكمة إلى الرّثاء، كما في قوله[1] يرثي ابن البناقي[2]: (طويل)

خَلِيلَــيَّ أَبْصَــرْتُ الــرَّدَى وسَمِعْــتُــهُ فَــإِنْ كُــنْتُــمَا فِــي مِــرْيَــةٍ فَسَــلاَنِــي

أُغَمِّــضُ أجْــفَانِــي كَــأنّــيَ نَائِـــــمٌ وَقَــدْ لَجَّــتِ الأحْــشَاءُ فِــي الخَــفَقَانِ

يتخلّص إلى الرّثاء، بقوله:

أبا حَــسَــنٍ أَمَّا أخُـــوكَ فَقَــدْ قَضَـــى فَـيَا لَهْـفَ نَفْسِـي ما التَقَـى أَخَــوَانِ

يبدو أنّ الشّاعر بترَ المقدّمة عن الموضوع الرئيس، فبدت الفجوة واضحة، واتّضح الانتقال المفاجئ من الموضوع الأوّل إلى الثاني، وهذا من شأنه أن يجعل القصيدة مفكّكة ويُضْعِفُ بناءها.

انطلاقًا من دراسة التخلّص عند "**الأعمى التّطيلي**" نستطيع القول إنّ الشّاعر أحسن في توظيف هذه البنية الجزئية الانتقالية في معظم قصائده، فوقع فيما يُسمّى بحسن التخلّص، وهذا ما يدلّ على حرصه على خلق بناء متكامل ومتماسك من حيث الشّكل، لكنّه لم يحافظ على حسن التخلّص في جميع قصائده، بل وجدنا له تخلّصات أساء فيها، فوقع فيما أسماه النقّاد القدامى بالاقتضاب، فبترَ بذلك المقدّمة عن الموضوع الّذي جاءت من أجله. كما نلاحظ أنّ الشّاعر عَزَفَ عن التقليد في تخلّصاته، فابتعد عن مذهب القدماء " عند فراغهم من نعت الإبل وذِكْرِ القفار لينتهوا إلى (دَعْ) و(عُدْ عن ذا) ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بأنّ المشدّدة ابتداء

1) المصدر السابق، ص:228.

2) هو محمد بن البناقي ويُكنّى أبا الحسن، أحد أعيان إشبيلية وقد اُ غْتِيل، وهذا ما أكّده ابن خاقان في قوله: " واغتيل فتى من فتيان إشبيلية ليلاً، وجرت الأيام إليه حربًا وويلاً، فأصبح قتيلاً قد قضى نحبه، ومضى وما ودّع صحبه...وكان لأبي جعفر هذا كثير الافتقاد، جميل الرأي فيه والاعتقاد". – قلائد العقيان في محاسن الأعيان، ابن خاقان، ص: 852-853.

للكلام الذي يقصدونه "[1]. فعزوف الشّاعر عن مثل هذا التقليد في التخلّص دليل على التجديد.

أ-3- الموضــوع الــرّئيس:

يُشكِّل الموضوع الرئيس بنية ترتبط بعلاقات داخلية مع سائر البنيات الأخرى، سواء منها المقدّمة أو التخلّص أو الخاتمة، مُكوِّنة جميعها في النهاية القصيدة، ذلك أنّ " التجربة الشِّعرية التامّة صعودٌ على طريق ممدود، كل جزء يسلم إلى جزء آخر، وكل جزء يحتاج إلى قدر من السُكون والراحة، حتّى يستطيع الشّاعر أن يتمّ رحلته... فالمنظومة الشّعرية لا تُعدُّ تجربة حقًّا إلاّ إذا كانت على هذه الشاكلة؛ بمعنى أن يكون لها موضوع مُحدَّد تأخذ منه اسمها "[2] وهكذا تتبدّى أهمية الموضوع في القصيدة العربية؛ فالمقدّمة والتخلّص والخاتمة كلّ هذه البنيات الجزئية جاءت لخدمة البنية الأساس في القصيدة، ألا وهي الموضوع الرئيس.

وفي دراسة هذه البنية سنتعرّض لأهمّ الأغراض الشّعرية (الموضوعات) التّي أدار من حولها "**الأعمى التّطيلي**" قصائده ومقطوعاته، ونظم شعره فيها، وأوّل ما يُلاحظ على تلك الموضوعات أنّها تناولت الموضوعات التقليدية، مثل: غرض المدح، والرِّثاء، والغزل، حتّى لتتضاءل، أو تختفي معها بقية الأغراض الأخرى[3]. وقبل التعرّض لتلك الموضوعات بالدِّراسة ينبغي علينا بادئ ذي بدء أن نتعرّف على خارطة ديوان "**التّطيلي**" لنعرف نِسبَ توزيع موضوعات شعره على قصائد الديوان ومقطوعاته[4]:

---

1) العمدة، ابن رشيق/239/1.

2) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7 (د، ت)، ص:138-139.

3) تتمثّل هذه الأغراض في غرض الشكوى والتهنئة والعتاب والاعتذار والوصف...

4) اعتمدنا في هذا الإحصاء على ديوان الأعمى التّطيلي، واقتصرنا فقط على القصائد والمقطوعات، واستثنينا منه بعض النُتف وبيتين يتيمين. وكان الدكتور محمد عويد الطربولي قد صنّف موضوعات شعر التّطيلي حسب كثرة ورودها مع بعض الاختلافات بيني وبينه في عملية الإحصاء .- الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص: 22-23.

الغرض	عدد القصائد	عدد المقطوعات	النسبة المئوية
المدح	42	04	%58,97
الرِّثاء	09	/	%11,53
الغزل	02	06	%10,25
التهنئة	02	/	%2,56
الشّكوى	/	02	%2,56
العتاب والاعتذار	02	/	%2,56
الوصف	01	/	%1,28

جدول رقم1:

جدول إحصائي يبيّن نِسب توزيع الموضوعات الشّعرية على قصائد ديوان التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول الإحصائي أنّ المدح هو الغرض الغالب في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، حيث مثّل نسبة 58,97% من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، ثمّ يليه غرض الرِّثاء بنسبة 11,53% فغرض الغزل بنسبة 10,25%، و تأتي بعد ذلك بقية الأغراض الأخرى بنسب تراوحت ما بين 2,56% إلى 1,28%، ونستعرض فيما يأتي أهمّ هذه الأغراض الشّعرية لنتعرّف على المضامين التّي أدار من حولها "**التّطيلي**" قصائده ومقطوعاته.

1-غرض المدح:

يُعدُّ المدح من الأغراض الشِّعرية الغالبة في شعر "**التّطيلي**"، إذْ هو وسيلته الأساسة لطلب العطايا من الأمراء، وسبيله الوحيد لتحقيق طموحاته وآماله، حتّى عدّه بعض الدّارسين على رأس

قائمة مدّاحي المرابطين[1] نظمه في مسؤولين مرابطين[2] وأندلسيين[3] من أمراء ووزراء وفقهاء وقضاة؛ أي أنّ ممدوحيه هم من أكبر الشخصيات آنذاك؛ الأمراء من المرابطين والوزراء الذين تولّوا لهم الوزارة في الأندلس، والقضاة، ويلحق بهم بعض الأشخاص الآخرين ممّن لا صيت لهم.

وكانت معاني المدح تدور في فلك المثل العربية القديمة من إشادة بصفتي الشّجاعة والكرم بصفتهما أشهر معنيين تناولهما الشّعر العربي القديم، يلي ذلك صفات أخرى، مثل حماية الدّين والذود عن حياض المسلمين، ثمّ وصف الممدوح بسداد الرّأي والعلم والعدل إضافة إلى الصّفات الخَلْقية من جمال المحيا ووضاءة الوجه، وما إلى ذلك من الصفات التّي تستهوي الممدوحين في عصره.

وجاء شعر "**التّطيلي**" في أماديحه بخاصّة ليُصوّر تلك الخصائص التّي اتّسم بها المرابطون، وجعلوا منها " صفات ثورية تصحيحية لا تعرف الفتور أو المصلحة أو التنازل"[4] وبخاصّة صفة القوّة والشّجاعة التّي تحلّى بها هؤلاء في الدّفاع عن البلاد الإسلامية، وهذا ما وجدناه عند "**التّطيلي**" في مدحه لأمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين[5]. يقول في ذلك[6]: (وافر)

شَدِيـدُ الـبَأْسِ فِـي صَـوْنِ المَعَالِـي تكـادُ تُـذَيِّلُـهُ مِـمَّا يَلِـينُ

---

1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص:108.

2) منهم أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين والأمير أبي يحي والأمير أبي إسحاق إبراهيم بن يوسف بن تاشفين والحرّة حوّاء والقاضي أبي العبّاس أحد بني القاسم أعيان سَلاَ.

3) منهم أبي القاسم بن حمدين وأبي العلاء بن زهر ومحمد بن عيسى الحضرمي ومحمد بن يناقي...

4) الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص:25.

5) **علي بن يوسف ابن أمير المسلمين يوسف بن تاشفين:** هو علي بن يوسف بن تاشفين بن إبراهيم بن ترقوت بن ورتاقطين بن منصور بن مصالة بن أمية بن واصلى بن تلمية الصنهاجي اللمتوني كُنيته أبا الحسن، مولده بسبتة سنة 477هـ، بُويع له يوم مات أبوه بمراكش بعهد أبيه له، وتَسَمَّى بأمير المسلمين وسِنُّهُ يوم بُويع 23 سنة.- الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب ومدينة فاس، ابن أبي زرع(أبو الحسن علي بن عبد الله)، ترجمة: كارل يوحن تورنبرغ، دار الطباعة المدرسية(1833)، ص:102 وما بعدها.

6) الديوان، ص:209.

أَبِــــيٌّ حِــــــينَ يَغْـــشَاهَا جَـسُـــورٌ قَـــوِيٌّ حِـــــيْنَ يَــرْعَـــاهَا أَمِـــــينُ

سَـــطَا أَسَــــدًا وأَشْــــرَقَ بَــدْرَ تَـــمٍّ ودَارَتْ بالحُـــتُوفِ[1] رَحَـىً طَحُــونُ

أشاد الشّاعر بقوة ممدوحه وشجاعته؛ فهو بطل شجاع قويٌّ في صون المعالي وحِفْظِهَا، يسطو كالأسد، ويُضيء وجهه كالبدر، وبأسه شديد مُهلِكٌ حين تدور رحى الحرب، كيف لاَ وممدوحه[2]: (سريع)

لَـيْـــثُ شَـــرَى مُفْـتَــــرِسٌ بَاسِــــلٌ يَـذُودُ عَــنْ غِــيلٍ[3]وعَــنْ شِــبْلِ

مَاضٍ كَـــنَصْـلِ السَّـــيْـفِ لاَ يَنْثَنِــــي مُصَـــمَّمٌ فِــي الـحَـادِثِ الجَــزْلِ

جعل الشّاعر ممدوحه أسدا قويّا لا يتجرّأ أحد على الاقتراب من أرضه؛ فهو حامٍ لذويه، ماضٍ كنصل السّيف لا يعرف الكلل والتعب إذا ما نَبا خطْبٌ.

وقد وجدنا الشّاعر يؤكّد صفة القوّة والشّجاعة فيثبتها في ممدوحيه، وبخاصّة الأمراء منهم، وهذا ما يبدو في الإشادة بأعمال الأمير أبي يحي وبطولاته[4]: (بسيط)

فَسَائِـلِ الـــرُومَ هَـلْ كَانَـتْ عَلَــى ثِقَــةٍ مِنْ غَـزْوٍ أَرْوَعَ يُعْطِـي الغَـزْوَ مَا يَسَـلُ

قَـــادَ الجِـيَادَ البُهُـــمُ[5] مِـنْ مَرَابِطِـــهَا مَاضٍ إذَا عَــرّدَ[6] الهَيَابَــةُ الوَكِـــلُ[7]

يَغْشَــى القِــتَالَ فَإِنْ تضــلّلْهُ فالتَقِــهِ حَـيْثُ الحُتُـوفُ عَلَى الأَرْوَاحِ تَقْــتَتِلُ

---

1) **الحُتُوفُ**:الحَتْفُ هو الموت وجمعه حُتُوفٌ.

2) المصدر السابق، ص:137.

3) **غِيْلُ**: الغِيلُ بالكسر هو الأجَمة: موضع الأسد.

4) المصدر السابق، ص:114-115.

5) **البُهُمُ**: البهِيمُ من الخيل الذي لا شيّة فيه، والجمع بُهُم، وقيل البَهِيمُ: الأَسودُ.

6) **عرّدَ**: جَبُنَ ونكل.

7) **الوكِلُ**: العاجِزُ.

يرسم الشّاعر في هذه الأبيات صورة لممدوحه نشمّ منها رائحة القوّة والشّجاعة في مواجهة الأعداء في نبرة خطابية مشحونة بالتحدي للنصارى الإفرنج وضعفهم أمام الممدوح، وفي المقابل إبراز لقوّة المجاهد المسلم؛ فممدوحه فارس لا يهاب الوغى إذا جَبُنَ العاجز، فأنت لا تجده إلاّ حيث الحتوف على الأرواح تَقتتل، ثمّ يُشيد بعدها بأفعال الممدوح، وبخاصّة في محاصرته مدينة طليطلة[1]، في قوله[2] : (بسيط)

شَافِـــهْ طليطلـــةً مـــاذا تُريـــدُ بِـــهَا　　　بالعَطْـفِ إنْ أَشْكَـلَ التوكِـيدُ والـــبَدَلُ

أمْطَـرْتَ مَا حَوْلَهَا المَوتَ الزُؤامَ[3] فَهَلْ　　　مِــنْ عَـــوْدَةٍ أيُّهَـذَا العَــارِضُ الهَـطِلُ

يبرز الشّاعر، هنا، قوّة ممدوحه في حصار مدينة طليطلة وما ألحقه بالأعداء من أضرار جسيمة، وبالغ في رسم صورة ممدوحه، فجعله يمطر الموت الزؤام حول هذه المدينة، وهذا دلالة على قوّة الممدوح في الدفاع عن وطنه وشعبه.

كما أشاد "**التّطيلي**" بقوّة ممدوحيه من خلال الحروب التّي خاضوها ضدّ النصارى الإفرنج، ومنها موقعة أُقْلِيش[4]، وتسجيل أحداث المرابطين في وقعتها الشهيرة[5] فمدح بهذه المناسبة

1) ضرب المرابطون الحصار على طليطلة بعد عام503هـ أي بعد اقتحامهم لمدينة طلبيرة، واستمرّ ثلاثة أو سبع أيام بذل المرابطون فيها جهودًا عظيمة، وتكبّدوا خسائر جسيمة، واضطروا إلى رفع الحصار بعد اشتباكهم مع القوات النصرانية في معركة شديدة.- دولة الإسلام في الأندلس العصر الثالث عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس القسم الأوّل عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2(1990)، ص:68-69.

2) المصدر السابق، ص:115.

3) **الزُؤام**: يُقال موت زُؤامٌ بمعنى عاجل، وقيل سريع مُجْهِزٌ، وقيل كَرِيهٌ.

4) **أُقليش Ucles**: مدينة في ثغر الأندلس، وهي قاعدة كور شنتمرية، وهي مُحدثة بناها الفتح بن موسى بن ذي النون.- الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، ص:51.

5) جرت أحداثها في سنة اثنتين وخمس مائة، بقيادة أمير المسلمين أبي طاهر تميم ابن أمير المسلمين الذي كان واليًا على غرناطة، فخرج منها غازيا إلى بلاد الروم، فنزل حصن أقليش، ولما سمع الفنش الخبر بعث ولده شانجه في جيوش كثيرة من زعماء الروم، فوقعت بينهم حروب عظيمة، تكبّد فيها النصارى خسائر كبيرة، ونصر الله المسلمين، وقُتل ولد الفنش ومن معه من الروم ثلاثة وعشرون ألفا ونيف.- الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب ومدينة فاس، ابن أبي زرع ، ص: 103-104.

شخصيتين، هما: الوزير أبو الحسن بن الربيع[1] والوزير أحمد بن أبي الربيع بن عبد الملك[2]. يقول الشّاعر في وصف الدّور المهم الّذي أدّاه الوزير أبو الحسن بن الربيع في هذه الموقعة[3]: (متقارب)

وصَبَّحْـتَ أُقْلِيـــشَ فِـــي جَحْفَـــلٍ أَغَـصَّ[4] الوِهَــادَ وآدَ[5] الرِّعَـــانَا[6]

بِكُــلِّ كَمِــــيٍّ يَــــرُوعُ الأُسُــــودَ خِمَاصًا[7] ويَرْعَـى عَلَـيْهَا بِـــطَانَا[8]

فَـأُبْـتَ وغَـادَرْتَ تِلْـكَ الـــدِيَارَ عِـــجَافًا تَهَـــادَى خُطُـوبًا سِـمَـانَا

يرسم الشّاعر، في هذه الأبيات، صورة فارس من فرسان أُقليش، فيُؤَكّد قوّته وقوّة جيشه العرمرم الذي أغصّ الوهاد وآدَ الجبال بما يتمتّع به من قوّة تُخفي وراءها قوّة قائده، ثمّ يصوّر في البيت الأخير النصر الذي حقّقه المسلمون في هذه المعركة.

وصفة الشّجاعة لا تقتصر على الأمراء فقط بل نجدها أيضا صفة يتحلّى بها بعض الوزراء والفقهاء من ذوي الشأن في الدولة المرابطية.

وتغنّى "**التّطيلي**"، أيضا، بصفة الكرم، وجعلها ضمن حلقات بناء القصيدة المدحية؛ لأنّها قيمة وفضيلة خُلُقية سامية، وهي من صفات العربي، فركّز كثيرا على إثباتها في ممدوحيه من الرّجال والنساء، وبخاصّة إذا علمنا أنّ قصائد المدح التّي قالها من أجل التكسّب [9] احتلت القسم الأكبر

1) استنتجنا اسم الممدوح من الأبيات 49، 58، 75 من القصيدة رقم 61 من الديوان.

2) استنتجنا اسم الممدوح من الأبيات 42، 45، 48، 50 من القصيدة رقم 9 من الديوان، ويبدو أنّ الممدوح قحطاني الأصل، وهذا ما بدا واضحا في البيت 23 من القصيدة نفسها.

3) الديوان، ص: 193-194.

4) **أغصّ**: يُقال أغَصَّ فلان الأرض علينا أي ضيّقها فَغصَّتْ بنا أي ضاقَتْ.

5) **آدَ**: آدَ العود يؤُوده أودًا إذا حَنَاهُ.

6) **الرِّعَانَا**: الجبال

7) **خِمَاصًا**: الخَمْصَانُ والخُمْصَانُ الجائعُ الضامرُ البطن.

8) **بِطَانَا**: ممتلئة البطون.

9) الديوان، ص: 4، 8، 13، 48،56، 95، 119، 222، 234، 237.

من ديوانه [1] لذا اهتمّ بإبراز هذه الصّفة في ممدوحيه ليقوّي فيهم نوازع الخير، والبذل، والعطاء، على شاكلة قوله في مدح بني الحضرمي[2] يُشيد بكرمهم[3]: (طويل)

غَـــنِينَا بِـــآلِ الحَـــضْـرَمِـــيِّ وإنَّـمَا   غَـــنينَا بِآثَارِ السَّحَـابِ المَوَاطِــرِ

سَخَـاؤُهُـــمُ ظِلٌّ لِكُـــلِّ مُهَجَّـــــرٍ[4]   وبَأْسُهُـــمُ أَمْـنٌ لِكُـلِّ مُهَاجِـــــرِ

يتمتّع بنو الحضرمي بالكرم والقوّة؛ فنعمهم فيّاضة تُغنيك عن السحاب الماطر، وعطاؤهم حماية من الفقر، وبأسهم أمن لكل مهاجر، ولِمَ لاَ يكون آل الحضرمي هكذا، ومنهم محمد بن عيسى الّذي يراه "**التّطيلي**":

ونِعْـمَ الفَتَـى إنْ أَخْـلَفَ الغَـيْثُ مَالِـكٌ   قِـرَى الـنَازِلِ الـــثَّاوِي وزَادُ المُسَافِرِ

هذا هو ممدوح "**التّطيلي**" فتىً كريم يُقري الضّيف ويُكرمه، بل أكثر من ذلك فهو زاد المسافر، وبهذه الصّورة التشبيهية يبالغ الشّاعر في نعت ممدوحه بالجود والكرم، فيخاطبه بقوله:

وَأَنْـتَ الغَـــمَامُ الجَوْدُ[5] يُرْجَـى وَيُتَّقَـى   عَلَـــى بِـــدَرٍ مِـنْ صَـوْبِـهِ وبَـوَادِرِ

مَكَـــارِمُ تَنْـــدَى أوْ مَكَـــارِمُ تَلْتَظِـــي   تَوَارَثْتُـــمُـــوهَا كَابِـــرًا بَعْـدَ كَابِـــرِ

بالغ الشّاعر في نعت ممدوحه بالجود، فماثله بالمطر الغزير الذي يجلب معه الخير، ولكن كُنْ على حذر ممّا قد يفجؤك به، فهذه المكارم تندى وتلتظى توارثها الممدوح جدًّا عن جدٍّ.

---

1) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، ص:411 .

2) **بنو الحضرمي**: هذه النسبة شائعة في عائلات أندلسية كثيرة بعضها في قرطبة وبعضها في مُدن أندلسية أخرى، ومنهم ينحدر عيسى ومحمد ممدوحي التّطيلي. –ديوان الأعمى التّطيلي، ص:294.

3) نفسه، ص:53-54.

4) **المُهجّر**: هو الّذي يسير في الهاجرة.

5) **الجَوْدُ**: المطر الواسع الغزير.

ويمضي الشّاعر في تأكيد هذه الصّفة في ممدوحيه، ويبالغ في نعتهم بها، وهذا ما نلمسه في مدحه لأبي حفص بن عمر الهوزني[1]. يقول الشّاعر مخاطبا ممدوحه[2]: (سريع)

جُـــودُكَ أَجْـــدَى فِـــي طِلاَبِ العُـــلاَ مِـــنَ الحَـــيَا فِـي البَلَـدِ المَحْـلِ

جُـــودٌ لَـــوْ أنَّ الأرضَ غِـــيْثَتْ بِـــهِ لَـــمْ تُنْبِـــتِ البُـــرَّ مَـــعَ البَقْـــلِ

كَـمْ مِـــنْ يَـــدٍ بَيْضَـــاءَ مَشْكُـــورَةٍ أَوْلَـــيْتَ بَيْـــنَ الأَزْمِ[3] والأَزْلِ[4]

إنّ جود الممدوح أكثر نفعا من المطر في البلد الذي أقفر وأجدب، حيث أنّه لو نزل على ارض لم تكن لتنبت القمح مع البقل، ويبالغ الشّاعر في وصف جود ممدوحه، فجعل الكرم الزائد النِعم الكثيرة التي لا يشوبها مَنٌّ ولا أذى منسوبة إلى يدي الممدوح، ثمّ انتقل إلى وصف هذه النعم والعطايا، فجعلها تُفرّج كُرب النّاس في الأزمات وعند اشتداد المحن.

ولم يقصر الشّاعر صفة الجود والكرم على ممدوحيه من الرجال فحسب، بل تعدّاها إلى النساء اللمتونيات، أيضا، حيث جعل من هذه الصفة سبيله إلى التخلص لغرض المدح، وهذا ما نجده في مدحه للحرّة حوّاء[5]: (بسيط)

أَمَا رأَيْـــتَ نَـــدَى حَـــوَّاءَ كَـيْفَ دَنَا بالغَـيثِ إِذْ كَـادَ يأتِي دُونَـهُ العَـطَبُ

فجاء مدحه للأمراء بما ناسب " الكرم والشّجاعة وسداد الرأي والحزم والدهاء وما ناسب ذلك "[6]. وقد كان للفقهاء والقضاة حظّ وافر من مدائح **"الأعمى التّطيلي"**[7]، ويرجع ذلك إلى

1) أبو حفص عمر بن حسين الهوزني، من أهل إشبيلية، كبير فقهائها، كان متفنّنا في علوم كثيرة، سكن شرق الأندلس، ونزل في كنف بني طاهر رؤسائها، ثمّ رجع إلى إشبيلية بلده وأفتى وسمع منه الناس. وقتله المعتضد عبّاد بإشبيلية سنة ستين وأربعمائة.- ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، القاضي عيّاض، تحقيق: الدكتور أحمد بكير محمود، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا/4/825-826.

2) الديوان، ص: 120-121.

3) **الأَزْمُ**: جمع أزمة وهي الشدّة والقحط.

4) **الأَزْلُ**: شدّة الزمان.

5) المصدر السابق، ص:16.

6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:170.

7) المصدر السابق، ص: 4، 85، 89، 161، 172، 211، 218، 206، 237.

المكانة التّي احتلّها هؤلاء في الدّولة المرابطية، وما كان لهم من نفوذ فيها، حتّى ليقال إنّ الأمير **علي بن يوسف بن تاشفين** كان "لا يقطع أمرا في جميع مملكته دون مشاورة الفقهاء؛ فكان إذا ولّى أحدا من قضاته كان فيما يَعْهَدُ إليه ألاّ يقطع أمرا ولا يبتّ حكومة في صغير من الأمور ولا كبير إلاّ بمحضر أربعة من الفقهاء"(1). ومن بين تلك الشخصيات التّي نالت إعجاب الشّعراء واهتمامهم، شخصية **ابن حمدين** الّذي كان يمثّل القضاء في قرطبة، وهو منصب خطير في حياتهم العامّة يُطاوِلُ سلطة الأمير الحاكم نفسه، وهو إلى جانب ذلك متّصف بالعلم والأدب والهمّة والشّجاعة(2)، وكان له في الديوان سبع قصائد في مدحه هو وقومه، وجاءت صفات مديح القاضي " بالعلم والتّقى والدّين والنزاهة والعدل بين الخصوم وإنصاف المظلوم..."(3)، كقوله في ابن حمدين(4): (خفيف)

وكَفِيـــلٌ بِالعَـــدْلِ والجُـــودُ مَشْــــدُو دُ الأواخِــي(5) مُمَـــــزِّقُ الإمْـــلاَقِ

زُهِـــــيَتْ خُــطَّــــةُ القَضَــــاءِ بِــــــهِ زَهْـــــــوَ حَــمَامِ الغُصُــونِ بالأَطْـــوَاقِ

بِـــكَ قَـــــامَ القِسْــــــطَاسُ وانْتَعَــــشَ الحَــقُّ وَصِــيْنَتْ مَــذَالَــةُ الأعْــنَاقِ

ركّز الشّاعر في مدحه، هنا، على تحلي ممدوحه بصفة العدل والإنصاف والمساواة، ذلك أنّ العدل من صفات القاضي المسلم، وهو مظهر من مظاهر الرفق والرحمة، حثّ عليه القرآن الكريم

1) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي (أبو محمد عبد الواحد بن علي)، شرحه واعتنى به: صلاح الدّين الهوّاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2006)، ص:130.

2) الشّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص: 91.

3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:171.

4) الديوان، ص:86-87.

5) **الأواخِي**: عُودٌ يُعرَّضُ في الحائط ويُدفنُ طرفاه فيه ويصير وسطه كالعُروة تُشدُّ إليه الدابَّة، وقيل هو حبْلٌ يُدفَنُ في الأرض ويبرزُ طرفَهُ فيُشَدُّ به.

في أكثر من موضع[1]. ويصف القاضي، أيضا، بالعلم وإقامة الحقّ، على شاكلة قوله في مدح القاضي أبي العباس[2] أحد بني القاسم أعيان سَلاَ[3]: (طويل)

رَحِـيبُ مَـــجَالِ الفِكْـــرِ والأمْـرِ ضَـيِّق صَلِيبُ قَنَاةِ الصَّـــبْرِ والأمـر نَاهِـكُ[4]

حَـــرِيٌّ بِأَنْ لاَ يَعْـــدُو الحَـقَّ وَجْهُـــهُ لَدَيْـــهِ وقَـــدْ رَاغَ الألَـدُّ المُمَاحِـكُ[5]

ومن ممدوحيه الفقهاء، الفقيه أبي العلاء بن زهر، وفي الديوان سبع قصائد في مدحه، ومدح عائلته[6]، ومعاني مديحه ليست ببعيدة عن معاني مديح ابن حمدين، فتكاد تكون هذه القصائد أُطُرًا مُشتملة على الأفكار والألفاظ نفسها في ممدوحيه كافة[7]، ويقترب الشّاعر من ممدوحه ويُشيد بصفة القوّة التي يتحلّى بها هُوَ وقومه[8].

كما عمل الشّاعر على إثبات صفة العلم في ممدوحيه من الرِّجال والنساء، على شاكلة قوله في مدح الأمير المرابطي أبي إسحاق إبراهيم بن يوسف بن تاشفين مُنوِّها بعلمه[9]: (خفيف)

وبَلِيـــــغٌ تَـــــرَاهُ فِـــــي كُـــلِّ نَادٍ فَارِسًا فِـــــي القَصِـــــيدِ والمَنْظُـــومِ

أكّد الشّاعر صفة العلم في ممدوحه، وأبرز الجانب الأدبي في شخصيته، فعكس ذلك واقعا حقيقيا؛ ذلك أنّ هذا الأمير المرابطي كان مُهتما بالعلم، وبتشجيع الأدباء، وكان سببا في عودة

---

1) **قال الله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الذِّينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ لِلَّهِ شُهَدَاءَ بِالقِسْطِ ولاَ يَجْرِ مَنَّكُمْ شَنَئَانُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُوا اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلْتَّقْوَى واتّقُوا اللَّهَ إنَّ اللَّهَ خَبِيرُ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾**.- سورة المائدة الآية 8.

2) بنو القاسم هم المعروفون ببني عشرة، وُصِفوا بأنّهم رباب السماح وأرباب الأمداح، ومن مشهوريهم علي بن القاسم بن محمد بن عشرة قاضي سَلاَ في أيام اللمتونيين، وهو من معاصري التّطيلي ومن ممدوحيه، وبنو عشرة أسرة وليت القضاء على عهد المرابطين بمدينة سلا قُرب الرباط.- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، الفتح بن خاقان، هامش، ص: 860.

3) الديوان، ص: 91.

4) **نَاهِكُ**: مبالغ في الاستقصاء.

5) **المُمَاحِكُ**: يثقال رجل مَحِكٌ ومُماحِكٌ ومَحْكَانُ إذا كان لجوجًا عسِرَ الخُلق.

6) المصدر السابق، ص: 48، 56، 59، 61، 81، 105، 196، 234.

7) الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص: 36.

8) المصدر السابق، ص:61.

9) نفسه، ص: 167.

الشّاعر الأندلسي ابن خفاجة إلى نظم الشّعر[1] بعدما انقطع عنه مدّة من الزّمن، كما ألّف له الفتح بن خاقان كتاب قلائد العقيان[2].

ومثال ذلك ما نجده في مدحه للحرّة حوّاء، فقد أشاد بحبّها للأدب وتشجيعه، ولِمَ لا تكون كذلك، وهي عند **التّطيلي**[3]: (بسيط)

أُنْثَـــى سَـــمَا بِاسْــمِهَا النَّادِي وَكَمْ ذَكْرٍ يُدعَـــى كأَنَّ اسْمَهُ مِــنْ لُؤْمِــهِ لَقَــبُ

تبدو هذه المرأة مُحبّة للأدب وتعمل على تشجيعه، وبخاصّة الشِّعر، فقد كانت لها مجالس ومشاركات أدبية مشهورة، وكانت أديبة شاعرة جليلة ماهرة ذات نباهة وخطر[4]، وأشار **التّطيلي**، هنا، إلى النّادي الذي كانت تُعِدُّهُ للجلسات الأدبية[5].

وقد يبني الشّاعر قصائده المدحية من صفات ثانوية نجدها مبثوثة هنا وهناك في ثنايا مدحه، وهي: رفعة نسب الممدوح، وجمال مُحيّاه، وحلمه وورعه، وما إلى ذلك من الصفات المحمودة في العرف العربي. وتتسم قصائده المدحية بالتنوع في الموضوعات، فهي لا تخلص للمدح وحده، بل نجد بعض القصائد تستهل بالغزل أو الشّكوى أو الخمرة أو غير ذلك من الموضوعات التّي تناسب غرض المدح، ويبدو أنّ التنوّع في الموضوعات من طبع الشّاعر العربي القديم، حيث تزدحم عليه الخواطر، فلا يرى من حَلٍ سوى الجمع بين أكثر من موضوع في قصيدة واحدة.

1) ديوان ابن خفاجة، تح: السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (1960)، ص:7-8.

2) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، الفتح بن خاقان، ص:8.

3) الديوان، ص: 17.

4) البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي/57/4.

5) يُروى من أخبارها أنّها عقدت بمراكش مجلسًا للكتّاب والشّعراء تُحاضرهم فيه، وحدث ذات مرّة أنّ أحد الشّعراء قال صدر بيت، وهو: " أنا للبدر أخ" وطلب من الحاضرين أن يُكملوا عجزه، فعجزوا، فدخلت عليهم الحرّة حوّاء فبادرها صاحب البيت المذكور، قائلا: " حياك الله يا قمري ويا زهري، فقالت: وصفتني والله بآفل وذابل" فشهد لها أصحاب المجلس بفطنتها ونباهتها، وسألتهم بعد ذلك عمّا هم فيه يتحدّثون، فقال لها: قد قلنا صدر بيت ولم يستطع أحدنا على عَجُزِهِ، فقالت على البديهة: " على ذا سنخ" فتعجّب الحاضرون من براعتها. — المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2-غرض الرِّثاء:

يُعدُّ الرِّثاء من الموضوعات التّي عبّر بها الشّاعر القديم والحديث عن مشاعره الفردية، والوجدان الجماعي، وهو الوسيلة الفنية التّي صبّ فيها فلسفته في الحياة، وأبرز ما يُحسّ به من قلق إزاء تناقضاتها. والرِّثاء من الموضوعات التي آثر "**التّطيلي**" النظم فيها، فقد تمتع بحضور جلي في ديوانه، فاحتلّ نسبة **11,53**% من مجموع أشعاره؛ أي بمجموع تسع قصائد، ولعلّ ذلك راجع إلى كثرة الملمّات والنوازل التّي ألمت به؛ فقده بصره وفقده زوجته هذا بالإضافة إلى ما عاناه من فقر وحرمان.

وقد بنى "**التّطيلي**" قصائد الرِّثاء بناءً يختلف عن غيره من الموضوعات، فخلاً من المقدمة الغزلية مراعاة للجو النفسي، وصدّرها بمقدمات فلسفية وحكمية تدور حول الموت وما يوحي به من مواعظ وعبر، ويُنهيها إمّا بالتعزية لأهل الميت أو بتأبينه أو بالحكمة أو بالدعاء للميت.

ويدور الرِّثاء عند "**التّطيلي**" حول معاني التوجّع والندب(1) والتأبين(2) والتعزية(3) قاله في رجال ونساء ممّن تربطه بهم علاقة من قريب أو من بعيد، ومن أقوى مراثي "**التّطيلي**" على الإطلاق، رثاؤه لزوجته "آمنة" نبع فيه من عاطفة جيّاشة وتجربة صادقة؛ لأنّها خاصّة به هو، فكانت هذه القصيدة " وليدة موقف عاطفي ذاتي"(4)، يقول الشّاعر مُتوجعا على فقدانها(5): (طويل)

ونُبِّئْــتُ ذَاكَ الوَجْـــــهَ غَـــيَّرَهُ البِلَـــى ... عَلَى قُـرْبِ عَـهْدٍ بِالطَّلاقَــةِ والبِشْــرِ

بَكَـــيْتُ عَلَيْــــهِ بِالدُّمُــوعِ وَلَـوْ أَبَــتْ ... بَكَـيْتُ عَليـــهِ بِالتَّجَلُّـــدِ والصَّبْــرِ

---

1) **الندب**: هو البكاء على الميت بعبارات مُشجية وألفاظ مُحزنة تصدّع القلوب القاسية وتُذيب العيون الجامدة. – الرثاء، شوقي ضيف، ص:12.

2) **التأبين**: ويكون بذكر مآثر الميت ومكارمه.- نفسه، ص:54.

3) **التعزية**: من العزاء أصله الصبر، ثمّ اقتصر استعماله في الصبر على كارثة الموت، وإرضاء من فَقَدَ عزيزًا بما فاجأه به القدر. –نفسه، ص:86.

4) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1(1997)، ص:100-101.

5) الديوان، ص: 70-71.

فَلَيتَهُـــــمُ وارَوْا ذُكَـــــاءَ مَكَانَـــــهُ ... وَلَـوْ عُرِفَـتْ فِي أَوْجُـهِ الأنْجُـمِ الزُّهْـرِ

وَلَيْتَهُـــــمُ وَارَوْهُ بَيْــــــنَ جَـوَانِحِـــي ... عَلَى فَيْضِ دَمْعِي واحْتِدَامِ لظَى صَدْرِي

وَيَحْـزُنُنِـــي أَنِّـــي شُغِلْـتُ وَلَـمْ أَكُـنْ ... أُسَائِـلُ عَـمَّا يَفْعَـلُ الدَّمْـعُ بِالزَّهْـــرِ

وَأَمَّـــا أَنَـا فَالْتَعْـــــتُ واللهِ لَوعَـــةً ... هِيَ الخَمْرُ لَوْ سامَحتِ فِي لَـذَّةِ السُّكْـرِ

تكشف هذه المقطوعة عن مدى تأثّر الشّاعر وتفجّعه إثر فقدانه زوجته، فيحاول أن يلتمس لنفسه عزاءً إثر ما أصابه من ألم وتفجّع، فوجد في البكاء ما يُنفِّسُ به عن حاله، لكن المعضلة التّي اعترضت سبيله في ذلك أنّ العين التّي عبّر عنها بلفظ "الدّموع" لم تستجب لحالته المزرية، ولم تَبْكِ، وفي هذا إشارة إلى عاهة العمى التّي ابْتُليَ بها، وإحساس الشّاعر بالغربة النفسية جعله يُمنّي نفسه بأنّه لو كان صدره قبرًا لزوجته، وقلبه مُستقرًا لها؛ فالدّمع منهمر ونار القلب مستعرة، ورحيل الزوجة هو بالنسبة للشّاعر اكتواء داخلي وهَمٌّ كبير أثقل كاهله وأتعبه، فالْتَاعَ لوعة حقيقية؛ لوعة الزوج الوامق الذي يكاد يموت حسرة وأسى على زوجته ويبكيها بُكاءً مُرًّا، وماذا بيده أن يفعل، فقد رحلت إلى دار الخلود ولم يعد له منها إلاّ الدّموع والآلام والأشجان.

ويلاحظ الدّارس أنّ رثاء المرأة في عصر المرابطين احتلّ مكانة هامّة حتّى أصبح اتّجاهًا عامًّا سلكه أغلب الشّعراء في هذه الفترة تأكيدًا للمكانة البارزة التّي احتلّتها المرأة في المجتمع المرابطي، فظهور القصائد المدبجة بمدحهنّ أو رثائهنّ " دليل على تلك المكانة والسلطة الإدارية التّي شغلتها المرأة آنذاك"[1]، ولعلّ هذا ما يفسّر اهتمام "**التّطيلي**" بهذه الظاهرة النسائية في مدحه للحرّة حوّاء، وفي مراثيه لعدد من النساء[2] وإن كانت مراثيه فيهنّ تُمثّل جانبًا من العلاقة بينه وبين ممدوحيه، وفي الديوان قصيدة يُبيّن الشّاعر فيها توجّعه إثر فقدان المرثية بأبيات تفيض ألما وحزنا. يقول في ذلك[3]: (بسيط)

1) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، ص:26.
2) الديوان، ص: 30، 43، 68.
3) نفسه، ص:45.

يا حَسْـــرَةً مَـــلأَتْ صَـــدْرَ الزَّمَانِ أَسَـــىً أَمْسَـى وأَصْبَـحَ عَنْهَا ضَيِّقًا حَصِـــرَا

زَالَـــتْ جِـبَالُ سُـــرُورِي مِــنْ مَوَاضِعِـهَا واسْتَشْعَـرَ الخَوْفَ منهَا كُلُّ لَيْثِ شَرَى

يبدو توجّع الشّاعر واضحًا في هذه الأبيات المليئة بالحزن والأسى على فقدان المرثية، فنجده يبالغ في وصف الحزن والتحسّر على المرثية إلى درجة أنّه جعل الزّمان يتقلّب حزنًا وتحسرا على فقدانها. أمّا التعزية فقد جاءت، في أغلب الأحيان، بمثابة خاتمة لقصائده في الرِّثاء، ومن ذلك قوله حاثّا أهل المرثية على التسلّح بالصبر للتخفيف من حدّة وقع الفاجعة على أنفسهم[1]: (بسيط)

وَعَـــاوِدِ الصَّـــــبْرَ يَـوْمًا مِنْكَ تَحْـظَ بِهِ فَكَـمْ وَسَمْـــتَ بِهِ الآصَـالَ والبُكَـــرَا

وَلِلْــــرَّدَى مَـــأْرَبٌ فِـــي كُـلِّ رَائِبَـــــةٍ وقَدْ دَعَا الجَفَلَى[2] داعِيهِ والنَّقَـرَى[3]

لاَ تَنْـسَ حَـظَّكَ مِنْ حُسْنِ العَـزَاءِ فَـمَا أَبْدَيْـتَ فِي مِثْلِـهَا جُـبْنًا ولاَ خَـــوَرَا

خاطب الشّاعر بهذه الأبيات زوج المرثية مُعزيا إيّاه مُحسنًا له الصّبر والتجلّد، مُعلنًا أنّ الموت محنة حقيقية يُمتحن بها جميع النّاس، ويحثّه على التّحلي بالصّبر وقوّة التجلّد إثر مصابه الجلل.

وتكاد المعاني تكون نفسها في العزاء، وهذا ما نجده في رثائه محمد بن حزم[4]: (وافر)

عَـــزَاءً يا بَنِـــي حَــــــزْمٍ عَـــــزَاءً فَـــإنَّ لِكُـــلِّ نَائِبَـــــةٍ بَــــدِيْـلاَ

ومَـــا عَـــزَّيْــــتُ قَبْلَكُــــــمُ قَـــبِيْـلاً أُصِـيبَ بِواحِـــدٍ يُدْعَــــى قَـــبِيْـلاَ

أُعَــــزِّيْكُــمْ وَلَيْـــسَ مَعِـــي عَــــزَاءٌ ولَكِــــنْ لَسْـــــتُ أَتْــرُكُ أَنْ أَقُـــولاَ

ولا يجد الشّاعر سبيلاً للتخفيف من ألم المصاب وحزنه سوى تقديم المواساة له والعزاء.

1) المصدر السابق، ص: 46-47.
2) **الجَفَلَى**: الدّعوة العامّة.
3) **النّقرى**: الدّعوة الخاصّة.
4) المصدر السابق، ص: 98.

ومن مراثيه التّي نالت شُهرة واسعة وحظوة كبيرة من قِبَلِ القدامى[1] والمحدثين[2] وحازت على المدح والثناء قصيدته في رثاء محمد بن البناقي[3] اقتفى فيها أثر ابن عبدون في رائيته الرِّثائية[4] المعروفة بالبسامة اقتفى فيها أثر فحول القدماء من " ضربهم الأمثال في التأبين والرثاء بالملوك الأعزّة وبالوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الغياض، وبالنسور والعقبان والحيّات في طول الأعمار "[5]. إذْ يبتدئها بحديث عن نوائب الدّهر، ويضرب أمثالاً من التاريخ لتُؤكّد حقيقة الفناء وزوال الأمم والحضارات ونهاية الأبطال وعمالقة التاريخ، ثمّ يتحوّل بذلك إلى تأبين المرثي، وتعداد مناقبه وخلاله الحميدة.

وفي قصيدة أخرى رثى بها أمّ علي[6] نجده يفتتحها بالحكمة والحديث عن فلسفة الموت، ثمّ يتخلّص إلى موضوعه ويأخذ في تعداد مناقب المرثية من ذات الأعمال الصّالحة. يقول في ذلك[7]: (بسيط)

أُنْثَــــى ولَكِـــنْ إذَا عَـــدُّوا فَضَائِلَــهَا لَـمْ يـدّعِ الفَـضْلَ مِـنْ أُنْثَى ولاَ ذَكَــرِ

تَتْلُـو الكِـتَابَ ونَتْلُــو مِــنْ مَآثِــرِهَا آيًا كَـآيٍ وَلَــمْ تظلـــمْ وَلَــمْ تَجُـــرِ

قَــوَّامَـــةُ اللَّيْـــلِ تَتْلُــوهُ وتَقْــنِتُـــهُ عَلَـى اخْتِلاَفَيْـهِ مِــنْ طُولٍ ومِنْ قِصَــرِ

حَتَّى إذا الصُّـبحُ جَلّى لَيْلَهَا فَـزِعَــتْ إلـى صِـيَّامٍ بِمَــرْضَاةِ الإلَـــهِ حَــــرِي

ركّز الشّاعر في تأبين المرثية على بيان الصّفات الحميدة التّي كانت تتحلّى بها، فبدت امرأة مسلمة في أعمالها وتصرفاتها، تعمل بتعاليم الدّين الإسلامي؛ تتلو كتاب الله، وتقوم اللّيل وتقنته،

1) نَكْتِ الهميان في نُكَتِ العُميان، الصفدي، ص: 110.
2) الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت)، ص:198.
3) الديوان، ص:224.
4) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/724/2/2.
5) الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، ص:198.
6) استنتجنا اسم المرثية من البيت رقم 18، ص:69.
7) الديوان، ص:69.

وإذا انبلج الصّبح تقوم بتأدية الركن الرّابع من أركان الإسلام، ألا وهو الصوم، وذلك لنيل رضى الله.

هذا فيما يتعلّق بالمعاني التّي أدار حولها "**التّطيلي**" قصائده الرّثائية، لكن في حقيقة الأمر، فإنّ من يَعُدْ إلى جميع قصائده الرّثائية يجد جميع هذه المعاني مذكورة جنبًا إلى جنب، يجمع الشّاعر بينها بنسب متفاوتة لبناء قصائده الرّثائية، غير أنّ اللافت للنظر في الرّثاء عند "**التّطيلي**" أنّه جاء في قصائد، ولم ينظم الشّاعر مقطوعات في الرّثاء، وربّما مرد ذلك أنّ الرثاء من الأغراض الشّعرية التّي تتطلّب طول نفس شعري للتعبير عن ألام الشّاعر وهمومه، والمقطوعة نظرًا لقصرها فهي لا تفي بالغرض.

3-غرض الغزل:

يعدّ الغزل من الفنون الشّعرية التّي يُعبّر فيها الشّاعر عن أحاسيسه ومشاعره الفطرية التّي وُجدت مع الإنسان منذ بدء الخليقة، وينبع من شعور شخصي ذاتي، فيكون صادقًا بعيدا كلّ البُعد عن التكلّف والصنعة، وقد شغف شعراء الأندلس بالغزل " فما من شاعر إلاّ وأدلى بِدلوِهِ فيه، وقد استطاع الشّاعر الأندلسي أن يرسم حبّه ولهوه بأبيات استطاعت أن ترسم الأجواء وتعبّر عن خوالج النفوس "[1].

ويُعَدُّ "**التّطيلي**" من بين الشّعراء الأندلسيين الذين طرقوا الغزل في شعرهم، وقد جسّده من خلال قصائد[2] ومقطعات[3] نظمها في هذا الموضوع، فضلاً عن جعل الغزل مقدمة لبعض قصائده المدحية[4]، والدّارس لغزل "**التّطيلي**" يجده يسلك اتّجاهين اثنين، هما: التغزّل بالمرأة والتغزّل بالمذكّر، كما نجده ينتهج في بعض غزلياته منهج القصّة الغزلية، ولعلّ أهمّ ملاحظة يمكن إبداؤها على شعر الغزل عند "**التّطيلي**" هو ابتعاده عن الغزل الماجن بمفهومه الدّقيق كما عُرف عن القدماء، حتّى في الحسّي منه، وهو يقترب بهذا ممّا يُعرف بالغزل العذري، وابتعاد "**التّطيلي**" عن

---

1) اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1(1990)، ص:167.

2) الديوان، ص: 87، 88، 143.

3) نفسه، ص: 22، 67، 79، 240، 247، 248.

4) ينظر مبحث المقدمة الغزلية من هذا الفصل.

الغزل الماجن قد يكون مرجعه إلى طبيعته المحافظة، ونشأته الدّينية، وعفّته، وهو القائل عن نفسه بعد عرض صفات محبوبته وشدّة تعلّقه بها[1]: (طويل)

ومَكْحُـولَةٍ بِالسّحْـــرِ تَرْنُـــو بِمُقْلَـــةٍ يَـوَدُّ الدُّجَـى لَوْ نَابَ فِيهَا عَنِ الكُحْلِ

خَـلُوصٌ إِلَــى الأَلْـبَابِ تَأْخُـــذُ للصِّبَا مِـنَ الحِلْـمِ أو تُعْطِي الإباءَ علَى الـذُلِّ

تَصَـدَّتْ فَلَمْ أُوْلَـعْ وصَـدَّتْ فَلَـمْ أُرَعْ تَمَاسُـكَ لاَ قَـالٍ وإِمْـــسَاكُ لاَ مَقْلِـــي

أَعــفُّ إذا شَـــاءَتْ وأَعْفُـــو إذَا نَبَتْ أمِيـــرُ الهَـوَى والرَّأْيِ والقَـوْلِ والفِعْـلِ

ولا نجد في شعر "**التّطيلي**" معاني حسّيّة ماجنة جاءت لتُصوّر مفاتن المرأة الجسدية، لكنّنا نلمح في شعره براعة في تمثيل دور المحبّ الذي يُقاسي الوجد واللّوعة، فيقول مُصوّرًا أشواق المحبّ ولواعجه[2]: (كامل)

يَا وَصْـلَ ذاتِ الـخَالِ هَـلْ مِـنْ مُرْجِـعٍ هَيْهَـــاتَ لَيْـــسَ لِـمَا تَوَلَّـى مُرْجَــعُ

هَـلْ تذْكُـــرينَ ليَالِـــيًا بِتْـــنَا بِـــهَا لاَ أَنْــتِ بَاخِـلَــةٌ ولاَ أَنَا أَمْــنَـــــعُ

أُثْنِـــي عَـــلَيْكِ وكُـلّ أصْفَـــرَ مُرْهَــفٍ لِهَـوَاكِ يَعْـنُو أو لِحَـــمْدِكِ يَضْـــرَعُ

مِـــنْ كُـلِّ مَمْشُـوقِ القَـوَامِ تَخَالَـــهُ وكأنَّـــــهُ بَيْـــنَ الأصَابِـعِ إِصْـبَـــعُ

يُفصِحُ الشّاعر عن إحساسه المرهف في الغزل، فيتوجّع من الحاضر، ويتوجّه إلى الماضي وهو يتذكّر اللّيالي الجميلة التّي قضاها رفقة محبوبته، وهما في رضاء لا بخل فيه ولا صدّ، ذلك أنّ " النجاح الجنسي الذي يسعى إليه الشّاعر المكفوف هو شعور كبير؛ لأنّه يُعوّضه عن عمق الشّعور بالعاهة، فحين لا تهبه المرأة الحبّ، فلا غرابة من أن يُعوّضه، فيصنعه، ويتخيّله "[3]، وهذا ما يجعلنا نزعم أنّ "**التّطيلي**" لم يعش تلك اللحظات الغزلية رفقة حبيبته بل صنعها على المستوى الخيالي فقط. ويحاول الشّاعر رسم صورة لغزله الحسّي الذي لم يستطع إكمال أُطُرِهِ في تغزّله بالمرأة،

1) المصدر السابق، ص: 144.

2) نفسه، ص:78.

3) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:66.

فيُجسّد ذلك في تغزّله بالمذكّر، على شاكلة قوله في مقدمة قصيدته التّي مدح بها الأمير أبا إسحاق إبراهيم[1]:(خفيف)

مَا يُبَالِـــي مَـــنْ بَاتَ يَلْهُـــو بِـــهِ إنْ لَـــمْ يَنَـــلْ مُـــلْكَ فَـارِسٍ والـــرُّومِ

قُـــمْتُ أَسْقِيـــهِ مِـــنْ لَمَـــى ثَغْرِهِ العَـــذْ بِ عَلَـــى صَحـــنِ خَـــدِّهِ المَرْقُـــومِ

يُفصح الشّاعر في هذين البيتين عمّا يوحي ببروز نزعة حسّيّة في غزله، فيُؤكّد أنّ صاحبه أخذ من الجمال والعجب الشّيء الكثير، فالذي ظفر بوصله ونجح بلهوه لا يُبالي بعدها بأن لا ينال مُلك فارس والروم.

ويتّبع الشّاعر في غزله، أيضا، منهج القصّة الغزلية القصيرة بما يجعل القصيدة أشبه بالحكاية أو القصّة القصيرة من حيث توفّر عناصرها الرئيسة من بطل وحبكة وحوار بين شخوصها، ثمّ التدرّج في حوادثها الجزئية بترابط محكم، ومن الغريب، كما يقول الدّكتور **محمّد مجيد السّعيد** أن يُعالج هذا اللّون الشّعري في عصر المرابطين شاعران من فاقدي البصر، هما "**الأعمى التّطيلي**" **وأبو عبد الله بن الفراء**[2]، ويتّضح منهج القصّة في غزليات "**التّطيلي**" من خلال وصفه طيف محبوبته الذي فاجأه ليلاً[3]، فيقصّ الشّاعر حالته حينها وكيف أضرّ به النوم وأبكى به الشّيب، كما يتبدّى هذا المنهج أيضا من خلال سرد الشّاعر قصّة حبّه مع لذيذة، وهي قينة يُكنّيها الشّاعر بأمّ الوفاء[4] في قصيدة مكوّنة من ثلاثة وثلاثين بيتًا[5] لم يُثبت منها صاحب الديوان إلاّ ستة أبيات فقط[6]، وفيها يبتدئ الشّاعر بتصوير حاله وسِقامِهِ وحرقة جواه من أثر البُعد والفراق والصدّ التّي مُنِيَ بها من حبيبته "لذيذة"، فشكا حاله إلى إحدى معارفها وهي أمّ المجد، فكان أن نصحته هذه الأخيرة بأن يُصارحها بحبّه ويشكو إليها وجده لعلّها ترقّ لحاله، فاعتذر عن ذلك؛ لأنّه لا يجرؤ على مكالمتها إكبارًا وإعظامًا، فتوسّطت بذلك أمّ المجد، فألانت قلب محبوبته، فلم

1) المصدر السابق، ص:165.
2) الشّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص:188.
3) المصدر السابق، ص:33.
4) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:203.
5) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام/1/2/735-737.
6) الديوان، ص:247.

يتمالك المحبّ نفسه بعد وصلها ورضاها، فطفق يلثم كفّ أمّ المجد[1]. كلّ هذه اللواعج والألام صاغها الشّاعر في قصّة قصيرة، غلب عليها عنصر الحوار، وأدّت وظيفتها في التعبير عن أشواقه ومشاعره على أحسن وجه.

4-غرض الإخوانيات:

يُعدُّ شعر الإخوانيات من الأشعار الوجدانية التّي تُمَثّل الأواصر الاجتماعية وتُصوّرها في ميدان الأخوّة والصداقة في مختلف أشكالها ومعانيها، مُتضمِّنًا صُورًا من المودّة والإخاء والاعتذار والتهنئة والعتاب والشّكوى، وقد طرق "**الأعمى التّطيلي**" في شعره هذا الغرض، فكان نصيبه أربع قصائد من الديوان، توزعت مابين قصيدتين في التهنئة[2]، وقصيدة في العتاب[3]، وأخرى في الاعتذار[4]. أمّا الشكوى فقد جاءت عبارة عن مقدمة لبعض قصائد المدح، لاستعطاف الممدوح، كما رأينا مسبقا.

وقد كان "**لتّطيلي**" علاقات مودّة ووفاء مع بعض الأصدقاء، ومع الممدوحين، فكتب لهم قصائد يهنئهم فيها أو يعتذر منهم، أو يعاتبهم ويلومهم عن نسيانه وعدم الإحسان له، كما في سينيته التّي يُعاتب فيها صديقه أبا إسحاق من بني الأغلب[5] مكوّنة من ثمانية عشر بيتًا، افتتحها بمقدمة في الحكمة، وبيان أنّ البلوى هي التّي تكشف عن النّاس، وتُبيّن معادنهم، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى مخاطبة صديقه باسم الصداقة ومعاني الألفة مُعاتبا إيّاه[6] بمعاني تكشف عن عمق الروابط التّي تربطهما والمودّة التّي تجمع بينهما، وهذا هو شأن الشّاعر إذا عاتب شخصا " فالعتاب وإنْ كان حياة المودة وشاهد الوفاء، فإنّه باب من أبواب الخديعة يسرع إلى الهجاء... فإذا قلّ كان داعية الألفة وقَيْدَ الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه وثقل صاحبه "[7].

---

1) الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص:188-189.
2) المصدر السابق، ص: 33، 138.
3) نفسه، ص: 76.
4) نفسه، ق، ص: 122.
5) نفسه، ص: 76-77.
6) ينظر الأبيات من 7إلى 18 من القصيدة رقم26.
7) العمدة، ابن رشيق/160/2

كما أدار الشّاعر معانيه من حول التهنئة، وبخاصّة التهنئة بحلول العيد؛ لأنّه مناسبة دينية عظيمة يتبادل فيها النّاس التهاني، فيقدّم الشّاعر تهنئة حارّة لممدوحه، وبخاصّة إذا كان شخصية بارزة مثل الحضرمي[1] ونلمس في هذه التهنئة نوعا من التذلّل للممدوح وطلب عفوه ومسامحته، وبخاصّة في البيتين الأخيرين من القصيدة، كما يتوجّه الشّاعر بالتهنئة لشخصية أخرى بارزة مثل شخصية الهوزني بقصيدة مكوّنة من تسعة وخمسين بيتا[2] بدأها بمقدمة تتضمّن معاني الحماسة، ثمّ انتقل منها إلى التعريض بابن منظور وهجائه، ثمّ مدح الهوزني، وختمها بتهنئته بحلول العيد، وكما يبدو فالغرض المقصود من التهنئة واضح، إذ هي تتحوّل في جانب منها إلى دعوة من الشّاعر لبسط يدي الهوزني وتحريكها لإسباغ فضله على الشّاعر في هذه المناسبة الدينية السّارة، ويكون الشّاعر بذلك قد أفاد من المناسبة لنيل مبتغاه، وهذا ماذهب إليه **حازم القرطاجني** في قوله: " فأمّا طرق التهاني فيجب أن تُعتمَدَ فيها المعاني السّارة والأوصاف المستطابة، وأن يستكثر فيها من التيمّن للمهنّإ، وأن يؤتى في ذلك بما يقع وفقه ويتحذّر من الإلمام بما يمكن أن يقع منه في نفس المهنّئ بشيء، ويجتنب ذِكر ما في سُمعه تُنَغِّصُ له"[3].

ونجد "**للتّطيلي**" قصيدة[4] أدار معانيها من حول الاعتذار، فابتدأها بحديث عن منازعة الهوى بعد أن عانى من عشقه ما لاقى من صعوبة ونَصب ليربطها بالشخص المعتذر إليه بأسلوب لطيف، فكان اعتذاره اعتذار الصديق لعتاب صديقه، وقد تأتي معاني الاعتذار، أيضا، مع قصائد المديح، ومن ذلك اعتذاره لابن حمدين عن قوم أخطأوا في حقّه، والتمس لهم العفو منه[5].

5–غرض الوصف:

يعدّ الوصف من أهمّ الأغراض الشّعرية التّي بنى عليها الشّعراء أشعارهم، حيث قال **ابن رشيق القيرواني**: " الشِّعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف"[6]؛ يعني هذا أنّ جلّ الشّعر مبني على

1) الديوان، ص:33.
2) نفسه، ص: 138.
3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:352–353.
4) الديوان، ص:122.
5) نفسه، ص:07.
6) العمدة، ابن رشيق/2/294.

الوصف، و"**الأعمى التّطيلي**" على الرغم من عاهته إلاّ أنّه طرق في شعره موضوع الوصف، وكان في أغلبه وصفا للطّبيعة الأندلسية الجامدة والمتحركة، وينبغي الإشارة إلى أنّ **الأعمى التّطيلي** طرق موضوع الوصف لا كغرض مستقل هذا إذا استثنينا قصيدة واحدة في وصف مطر[1]، وإنّما طرقه خلال الأغراض الأخرى، مثل: المدح والغزل والرّثاء والشّكوى والإخوانيات، فتتداخل الطّبيعة بكلّ مظاهرها، الحيّة والصامتة، مع الأغراض الأخرى، فالأندلسيون يُجمعون في شعر الطّبيعة شعر الغزل والخمر والمدح والعتاب والفخر والرّثاء وغير ذلك من الأغراض بإحكام ولباقة...[2]. ونجد وصف الطّبيعة استأثر باهتمام **التّطيلي**، ففي موضوع الغزل يصف الطبيعة الصامتة ويستقي منها أبرز معالم الجمال ويُسندها إلى صاحبته[3]، وتتداخل الطّبيعة الصامتة والمتحركة مع موضوع المدح عند "**التّطيلي**" بشكل واسع حتّى تكاد تكون نهجًا في شعره، وفي شعر الأندلسيين كافة، فصوّر "**التّطيلي**" ممدوحه بالأسد وبليث الشرى في القوة والشجاعة[4]، وبالبحر والمطر والغمامة الدائمة الهطول والانصباب في الجود والكرم وبالجبل في شموخه وعظمته[5].

وتأتي الطّبيعة في موضوع الرّثاء، أيضا، فيلتقط الشّاعر منها صُورا تُصوّر بُكاء الطّبيعة وضجرها على المرثي[6]، ثمّ يتّخذ من المطر وسيلة لطلب السّقيا لقبر المرثي[7]، ويعمد الشّاعر إلى الإبداع في تصويره للمشهد الطبيعي، وبخاصّة في قصيدته التّي رثى بها زوجته[8]، ويُشخّص الطّبيعة في موضوع الرّثاء فيجعل الريّاض والهضاب تبكي على فقد المرثية، والنّجوم اختفى سناها حُزنا

---

1) الديوان، ص: 37.
2) الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص: 65.
3) المصدر السابق، ص:67، 88.
4) نفسه، ص: 29، 65، 115، 137، 194، 209.
5) نفسه، ص: 10، 16، 65،53، 108، 121، 115...
6) نفسه، ص:44.
7) نفسه والصفحة نفسها.
8) نفسه، ص:70.

عليها[1]، وتمتزج الطّبيعة بشكوى الشّاعر وما يُلاقيه من ضنك عيش، فجاء الجبل رمز الثبات والشموخ والقوة ليُعبّر عن ذلك[2].

كما احتلّ وصف الخيل حيّزًا هامّا من مدائح "**التّطيلي**"، وذلك يعكس" إدراك الأندلسيين أهميته وما يرتبط به من ذكريات بالإضافة إلى مَاله من فوائد على مختلف ميادين الحياة "[3]، فصوّره "**التّطيلي**" خيلا قويًّا وسريعًا متلهفًا للقتال يوم الحرب[4].

وطرق "**التّطيلي**" في شعره بعض الأغراض الأخرى كالشّكوى والحكمة والخمرة لكنّها جاءت ممزوجة بالأغراض الأخرى من مدح ورثاء وغزل، و كانت شكوى **التّطيلي**، كما رأينا، تصبّ في قالبين اثنين، هما: شكوى الدّهر وشكوى الشّيب، تدور معانيها حول نعي الزّمان الذي أنزل عليه الملمّات والمصائب، ولم يقف في صفّه أبدا، وذمّ الشّيب الذي غزا رأسه؛ لأنّه يُمثّل في نظره مرحلة من مراحل أفول نجم الشّباب والقوّة[5]، ويشكو الشّاعر غربته المكانية التّي هي في الحقيقة شكوى نابعة من معاناة داخلية، ومن شظف العيش الذي لاقاهُ في إشبيلية[6].

وتأتي الحكمة، أيضا، في ثنايا قصائده، وبخاصّة قصائد المدح والرّثاء، وتقوم فيها على تأمّلات فلسفية في الحياة والموت، يستمدّها الشّاعر من تجاربه الخاصّة التّي مرّت به، وتأتي الحكمة في مقدمة بعض القصائد المدحية[7] يُؤكّد الشّاعر فيها زوال الحياة الدّنيا وفنائها، وأنّ الجود والسّخاء هم المكرمة الحقّة والهدف الأسمى من الحياة، سعيًّا نحو الحظوة بعطاء الممدوح، لكنّ المجال الأرحب للحكمة هو الرّثاء[8] لما يحويه من أراء في أفاعيل الزّمان وحتمية الموت والفناء التّي تُمثّل معاناة الشّاعر في الحياة.

---

1) المصدر السابق، ص:232-233.
2) نفسه، ص:79.
3) وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، حاتم عبد الله حضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ط) (1987)، ص:20.
4) المصدر السابق، ص: 102، 196.
5) ينظر في ذلك مقدمة الشكوى من هذا الفصل.
6) المصدر السابق، ص: 1، 9، 49.
7) نفسه، ص: 48، 126-127.
8) نفسه، ص: 229.

والخمرة هي الأخرى من الأغراض التّي طرقها "**التّطيلي**" في شعره، لكنّها لم تحظ بقصائد مستقلة، بل جاءت ضمن قصائد المدح[1] والغزل[2]، ولم تكن صادرة عن نفس تتّبع الرذيلة ومغريات الحياة، بل وردت إمّا تقليدًا للشّعراء، وبخاصّة شعراء المشرق، وإمّا تمهيدًا لبعض القصائد خدمة للموضوع الرئيس حسب توجيهات بعض النقّاد.

أ-4- الخواتم:

عنيَ النقّاد بخواتم القصيدة، وطالبوا الشّعراء بتجويدها؛ لأنّها آخر ما يبقى في سمع المتلقي من القصيدة[3]، وينبغي أن تكون الخواتم نهاية طبيعية لِمَا يريد الشّاعر قوله، ونقطة تقف عندها التجربة الشّعورية وتشعر بالاكتفاء والاكتمال، وقد فضّل النقّاد نمطا تعبيريًّا مُعيّنًا من الخواتم، فقالوا: " إنّ خير الخواتيم ما كان دعاء أو حكمة أو مثلاً أو بيتًا يُلخّصُ غرض القصيدة ومضمونها "[4] حتّى صار هذا المعيار ثابتًا يتحرّاه الشّعراء. وتكاد خواتيم قصائد "**التّطيلي**" تلتزم بصيغة بعينها، وبخاصّة قصائده المدحية، إذ إنّ القارئ يكفيه أن يتعرّف على خاتمة قصيدة واحدة في المديح ليعرف باقي خواتيمه، فهي غالبا ما تتضمّن إهداء القوافي إلى الممدوح كشكره على عطائه ووفائه لمادحيه[5] وتنبني هذه الصّيغة في قصائده المدحية على الجمع بين ثلاثة محاور، هي: إهداء القصيدة للممدوح وشكره على عطائه أو مدحًا للممدوح أو الدّعاء له. أمّا خواتم قصائده في موضوع الإخوانيات فعادة ما تتضمّن الرجاء أو الاعتذار أو التهنئة بحلول العيد، في حين نجد خواتم قصائد الرّثاء تدور في معظمها حول التعزية والمواساة لأهل المرثي أو ذكر فضائل المرثي والدّعاء له، وربّما وردت الحكمة خاتمة داخل هذه الصّيغة، على شاكلة قوله في خاتمة إحدى قصائده في الرّثاء[6]: (بسيط)

سَـــلِ الــمَنَايَا علَـى عِلْـــمٍ وتَجْـرِبَــةٍ ... فِي أيِّ شَيءٍ بغـيَ الإنسانُ أو حَسَـــدَا
تَنَافَـــسَ الـنَّاسُ فِـي الدُّنْيَا وقَدْ عَلِمُـوا ... أَنْ سَـــوْفَ تَقْتُلُهُـــمْ لَذَّاتُهُـــمْ بَـــدَدَا

1) المصدر السابق، ص: 164.
2) نفسه، ص: 79.
3) العمدة، ابن رشيق/239/1.
4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:306.
5) الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص: 130.
6) الديوان، ص: 27.

تَـبَادَرُوهَـا وَقَــدْ آدَتْهُـــمْ[1] فَشَــلاً[2] وَكَاثَـــرُوهَا وقَــدْ أَحْصَتْهُـمُ عَـــدَدَا
قُــلْ لِلْمُحــدِّثِ عَــنْ لُقْــمَانَ أوْ لُبَـدٍ[3] لَــمْ يَتْــرُكِ الدَّهْـــرُ لُقْمَانًا ولاَ لُبَــدَا
ولِلَّـــذِي هَمُّـــــهُ البُنْيَـــانُ يَرْفَـعُــــهُ إنَّ الـرَّدَى لَـمْ يُغَادِرْ فِي الشَّرَى أَسَـدَا
مَـا لابْـــــنِ آدَمَ لاَ تَفْنَـــى مَطَالِبُـــهُ يَرْجُـو غَـدًا وعَسَـى أنْ لاَ يَعِيشَ غَـدَا

جاءت الخاتمة في الحكمة والاعتبار من الحياة الدّنيا بأسلوب نَلمحُ فيه الوعظ والإرشاد، مُنسّقًا بين ثنائيتي الحياة والموت، ممّا يعكس تلك الروح الدّينية التّي يتمتّع بها الشّاعر، والتّي تركت بصماتها جليّة في حياته وفي أدبه، فبدأ أبياته بالوعظ والترغيب، فضرب لذلك أمثالاً ذات مرجعية دينية إسلامية، فيُحذّر ابن آدم من الدّنيا الفانية، ويحثّه على ضرورة إعداد العُدّة اللازمة للسفر؛ لأنّه مهما طال المقام سيقتضي السفر، ويضرب لذلك مثالاً بسيدنا لقمان وطائره لُبد الذي يُضرب به المثل في طول العمر، فقد أتى عليهما الدّهر وأفناهما فما بالك بالإنسان، وقد أكّد الشّاعر أنّ متاع الحياة الدّنيا سيقتل صاحبه، وأقام علاقة ضديّة من حيث المعنى؛ فاللّذات ما يَتَلَهَّى به المرء ويَسْعَدُ بمناله، لكنّ "**التّطيلي**" استخدم ضدّها ليُبيِّن أنّ الحياة الدّنيا ماهي إلاّ لهوٌ ومتاع إلى حين، فجاءت الخاتمة مناسبة للغرض ومرتبطة بالمطلع، وحسنة في ذوق النقّاد؛ لأنّ خير الخواتيم ما كان دعاء أو حكمة...

وفي موضع آخر من قصائده في رثاء بعض النساء، يختمها بخاتمة تدور معانيها حول تعزية آل المرثي، وحثّهم على الصبر في مصابهم الجلل. يقول[4]: (وافر)

أَبَا عَـــبْدِ الإلـــهِ وقَـــدْ تَسَامَـــتْ لَـكَ الأيَّـــامُ بِالعَجَـــبِ العَـجِـيبِ
أَتَجْـــزَعُ لِلْـــزَّمَـــانِ وَأَنْـــتَ مِنْــــهُ مَكَـانَ الحَـــزْمِ مِــنْ صَــدْرِ اللَّبِيْــبِ
عَـــــزَاءَكَ إنَّـــمَا الإنْسَــــانُ نَهْـــبٌ عَلَـى أَيْــدِي الحَــوادِثِ والخُطُـوبِ
وأنْـتَ نَصِـيْبُنَا مِـــنْ كُـــلِّ شَـــيْءٍ فَدُمْـــتَ وَحَـــسْبُنَا أَوْفَـــى نَصِــيْبُ

يُواسي الشّاعر في هذه الخاتمة زوج المرثية " أبا عبد الإله " ويُقدِّم له العزاء، فهذه الدّنيا لا تُبْقِي على أحد، وما السبيل في ذلك إلاّ الصّبر أمام قضاء الله وقَدَرِهِ، فالخاتمة، هنا، جاءت

1) **آدَتْهُمْ**: بهظتهم وأثقلتهم.
2) **فَشَلاً**: ضعفًا.
3) **لُبَدُ**: أخر نسور لقمان وفاةً، وهو مُضرب المثل بطول العمر.
4) الديوان، ص: 20-21.

مناسبة للغرض الرئيس، ونلمس فيها دعاء لأبي عبد الإله بالدّوام والبقاء، فمعاني هذه الخاتمة، كما نرى، جاءت حزينة ومُؤسية؛ لأنّ غرض القصيدة هو الرّثاء، وهذا ما ذهب إليه النقّاد من أنّ " الاختتام ينبغي أن يكون بمعاني سارة فيما قُصِدَ به التهاني والمديح وبمعاني مؤسية فيما قُصِدَ فيه التعازي والرّثاء، وكذلك يكون الاختتام في كلّ غرض بما يُناسبه "(1).

وكان "**الأعمى التّطيلي**" يُدرِكُ أهميّة الخواتيم، فعمل على تجويدها وتحسينها، ومن خلال استقراء قصائده في الرّثاء نجد أنّ معظمها انتهى بخواتيم رائقة، فمن خواتيمه تلك الدّعاء للمرثي، على شاكلة قوله في خاتمة قصيدته التّي رثى بها زوجته(2): (طويل)

هَـــنِيئًا لِقَبْـــرٍ ضَـــمَّ جِسْمَـــك إنّـــهُ مَقَـــرُّ الحَـيَا أو هَالَـــةُ القَمَـرِ الـبَدْرِ
وإنّـــكِ فِيـــهِ كُلَّـــمَا عَـــبَثَ البِلَـــى بِأَرْجَائِـــهِ كالغُصْـنِ فِي الـورَقِ النضْـــرِ
إذا جِـــئْتِ عَـــدْنًا فاطْلُـــبِيْنا فَقَـلَّمَا تَقَدَّمْتِنِي إلاّ مَشـيتُ عَلَـــى الأثْــــرِ
ولاَ تَعْـــذُلِينِـــي إنْ أَقَمْـــتُ فَـــــرُبَّمَا تَأَخَّـــرَ بِـــي سَعْيِـــي وأَثْقَلَـــنِي وِزْرِي

يقف الشّاعر في هذه الخاتمة أمام الواقع راضيًّا بقضاء الله وقدره، مُتسلِّحًا بالصّبر، ومستسلمًا للمصير المحتوم، فلا يتردّد في زيارة قبر زوجته والوقوف عليه، فيرثي جمالها، ويدعو لها بالرحمة والغفران، ولقبرها بالسّقيا والغمام، فيكون الشّاعر بذلك قد وُفِّقَ في هذه الخاتمة التّي جاءت في خدمة الغرض الرئيس للقصيدة. أمّا خواتيم قصائد المدح، كما أشرنا سابقًا، فقد جاءت كلّها تقريبًا تدور حول إهداء القصيدة للممدوح وشكره على عطائه ونواله بالتنويه بما يصوغه من غُرر الكلم وبديع الشّعر ونفاسة البضاعة التّي يُجزيها بين يدي ممدوحه حتّى يُجزيه عليها الجزاء الذي يتناسب وقدرها الرفيع، وفي الوقت نفسه ينوّه بشاعريته الفذّة وامتلاك ناصية البيان وزمام الشّعر، وتميّزه بين شعراء زمانه، وممّا يُصوّر ذلك خاتمة "**التّطيلي**" في إحدى مدائحه لأبي القاسم بن حمدين(3):(طويل)

إليـــكَ قَوَافِـــي الشِّعْـــرِ أمَّـــا زِمَامَـــهَا فَنَثْـــــرٌ وأَمَّـــا حُـــسْنُـــهَا فَنَظِيْـــــمُ
مِـنَ الكَلِـمِ اللاَّتِي صَدَعْـتُ بِهَا الدُّجَـى فَأَصْبَـــحَ مِـنْـهَا الدَّهْـــرُ وَهْـوَ كَلِـيمُ

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:306.
2) الديوان، ص: 73.
3) نفسه، ص: 163.

تتضمّن الخاتمة إهداء القصيدة للممدوح وشكره على عطائه، فكأنّ الشّاعر أدرك أنّ كلّ عطاء يستحقُّ الشّكر، وكلّ هدية تُرَدُّ بأحسن منها، والشّاعر هنا، يَرُدُّ هديته بأن يُرسِلَ إلى ممدوحه قصيدة تُخَلّدُهُ على مرّ العصور، فالعطاء يفنى مهما جزل، وفي ذلك إشارة إلى دور الشّعر في خدمة الممدوح وتخليد اسمه في صفحات التاريخ، فهذا الشكر الذي أعربت عنه الخاتمة ظهر في المضمون من خلال وصفه للممدوح بالجود والكرم، وهذا ما يُوافق قول العسكري: " وينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها "[1].

وهذا المعنى نجده أيضا في خاتمة قصيدته التّي مدح بها أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين. يقول الشّاعر[2]: (خفيف)

أنَا مِمَّـــنْ أَهْــــدَى إليـــكَ القَـوَافِـــي غَـــــيْرَ وَحْـشِـــيَّةٍ ولاَ أَهْـــــمَـالِ

كَنُجُـــومِ السَّـــمَاءِ يَطْلُعْــنَ فِي الكُتْبِ ويَغْــــرُبْنَ فِـــي صُـــدُورِ الــرِّجَالِ

وهي المعاني نفسها التّي نجدها في خاتمة مدحه لمحمد بن عيسى الحضرمي[3]: (طويل)

إلَيْــكَ أَبْـــيَّاتًا مِـــنَ الشِّعْـــرِ قُلْتُـــهَا بُـــودِّيَ لَـــوْ أنِّـــي لَهُـــنَّ كِـــتَابُ

فَـــإنْ تَتَقَبَّلْـــهَا وتِـــلك مَطِّـــيَتِـــي فَيَا مَـــنْ رَأَى خَـطبًا ثَـنَاهُ خِـــطَابُ

ومثلها خاتمة في شكر الممدوح[4] والتهنئة بالعيد[5] وأخرى في مدحه[6]. وهكذا تتكرّر هذه الهدية الممزوجة بفخر الشّاعر بأدبه في قصائد مدحية عديدة، وتكون غالبًا مبدوءة بصيغة اسم فعل الأمر، مثل: "إليك، هاك، دونك...".

وليس أقدر على إثارة انفعالات الممدوح من الدّعاء له بالخير والعزّة، وممّا يُمثّل ذلك خاتمة "**التّطيلي**" في إحدى مدائحه لابن زهر[7]: (كامل)

فَاسْلَـــمْ عَلَـى أَخْـــذِ الـــزَّمَانِ وَتَرْكِـــهِ قَمَـــرَ النـــدِيّ وفَـــارِسَ المَيْـــدَانِ

---

1)كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص: 354.

2) الديوان، ص: 105.

3) نفسه، ص:11.

4) نفسه، ص: 210.

5) نفسه، ص:168.

6) نفسه، ص:112.

7) نفسه، ص: 199.

واطْلُـــبْ أمِـــــيرَ المُؤْمِـــنِينَ لعـــــزَّةٍ قَعْـسَاءَ بَيْــــنَ الأمْـــنِ والإيـــــمانِ
وتَولَّـــهُ فـــي عَـــــهْدِ كُـــلِّ سِياسَــــــةٍ هُـــوَ أَوَّلٌ فِـــيهَا وَأَنْــتَ الثَّانِـــــي
وتَسَنَّـــمَا خُـــطَطَ الفَخَـــارِ وأَنْتُـــمَا أَخَـــوان أوْ قَــلْبَاكُـــمَا أخـــوانِ

تكشف الخاتمة عن الولاء الذي يُكنّه الشّاعر لممدوحه، وقد تضمّنت معنى الدّعاء المشتمل على معاني المديح، ممّا يُقرِّبُ هذا المعنى إلى الخاتمة، فهو الأنسب بذلك إلى أن تُختتم به القصيدة لِمَا في المعنى العام الذي يشتمل عليه من إشعار المتلقي بانتهاء القصيدة.

أمّا خواتيم قصائده التّي تضمّنت موضوع الإخوانيات، فقد تنوّعت ما بين الرّجاء والاعتذار والتهنئة بحلول العيد، وهذا ما نجده في خاتمة قصيدته التّي هنّأ بها **الهوزني** بالعيد. يقول في خاتمتها(1): (بسيط)

تَشَـوَّفَ العِـيدُ مِنْ جَـدْوَى يَدَيْكَ إلَـى عِــيدٍ عَلَــى الـــنَّاسِ والأيَّــامِ مُشْتَمِــلِ
فَاهْــــنَأْ بِعِيــدٍ لَـهَا الأفْـرَادُ فِـــيهِ إذَا لم يَهْـنَأُوا غَـــيْرَ عَقْـرِ الضَـانِ والإبِـلِ
ولا يَــزَلْ يَتَصَـدَّى فِــــي ذُرَاكَ إلَـــى عِـنَاقِ مَـــا شَاءَ مِـنْ أُنْسٍ ومِنْ جَـــذَلِ
ولا انْتَحَـتْنِـــي مِـــنَ الأيَّـــامِ نَائِبَـــةٌ حتّـــى تَوَهَّــمَ قَلْـبي مِنْ هَــواكَ خَلِـي

وجد الشّاعر في هذه الخاتمة مجالاً رحبًا للتعبير عن مشاعره اتّجاه **الهوزني**، فقدّم له تهنئة حارّة بمناسبة حلول العيد تحمل في طياتها مشاعر صادقة، وبخاصّة أنّ للعيد مكانة خاصّة في قلوب المسلمين، وهو مناسبة سارّة يتبادل فيها النّاس التهاني، وتكون الخاتمة بذلك في خدمة الموضوع الرئيس. ومن ذلك أيضا خاتمة له في الاعتذار(2) وأخرى في الرجاء(3).

وكل ما يمكن قوله في هذا الصدد إنّ "**الأعمى التّطيلي**" وُفِّقَ إلى حدّ بعيد في ختام قصائده، فتنوّعت خواتيمه حسب الموقف المعبّر عنه ما بين خاتمة في إهداء القصيدة للممدوح، وتقديم الشكر له على عطائه وكرمه، والدّعاء له، وخاتمة في التعزية وذِكر فضائل المرثي والدّعاء له، وأخرى في الاعتذار والتهنئة...تراوحت مابين الطول والقصر حسب طبيعة الموقف الذي يعرض له، خدمةً لغرضه، فتحقّق له ما يُسمّى بحُسن الخاتمة.

1) المصدر السابق، ص: 142.
2) نفسه، ص:125.
3) نفسه، ص: 14.

ب- قصائد بسيطة:

شاع في الشّعر العربي القديم نوعًا من البناء يتّخذ فيه الشّاعر طريق المباشرة في تناول موضوعه مُسْقِطًا المقدمة بأنواعها، فتكون القصيدة مُختصّة بإطار موضوعي واحد لا يحيد الشّاعر عنه، وقد أشار النقّاد القدماء إلى هذا النمط من القصائد، وكانوا يطلقون عليها أسماء مختلفة لكي يميزوها عن غيرها[1]. وسمّاها **القرطاجني** قصائد بسيطة، وقد ترجع هذه الظّاهرة في جانب من جوانبها إلى الموقف والوقت[2]، وقد مثّل "**التّطيلي**" هذا الشكل البنائي ذي اللّوحة الواحدة خير تمثيل، واحتلّت القصائد من هذا النوع مساحة معتبرة في ديوانه، حيث بلغ عدد القصائد التّي خَلَت من المقدمة في ديوانه حوالي ثمان وعشرين قصيدة، توزّعت ما بين تسع عشرة قصيدة في المدح[3] وأربع قصائد في الرّثاء[4]، وثلاث في الغزل[5] وقصيدة في الوصف[6] وأخرى في الإخوانيات[7].

ولعلّ استغناء الشّاعر عن المقدّمة، وبخاصّة في قصائد المدح ربّما يرجع إلى طبيعة الغرض في حدّ ذاته، أو إلى الموقف، وكأنّ الشّاعر لا يستطيع تأجيل طلبه وسرد صفات الممدوح إلى ما بعد المقدّمة، فيفتتح قصيدته بالمدح المباشر[8]، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه القصيدة، عند **التّطيلي**، لا يختلف بناؤها عن القصيدة المركّبة، إذا ما استثنينا المقدمة والتخلّص، إذْ أبدع الشّاعر في المطلع وفي الخواتم، على شاكلة قوله في إحدى قصائده التّي مدح بها أحمد بن أبي عبد الملك[9]. يقول[10]: (طويل)

---

1) العمدة، ابن رشيق/231/1.
2) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، حسين عطوان، ص:109.
3) الديوان، ص: 28، 53، 56، 59، 74، 81، 95، 100، 105، 112، 117، 172، 180، 189، 196، 200، 206، 208، 214.
4) نفسه، ص: 19، 22، 70، 145.
5) نفسه، ص: 78، 88، 143.
6) نفسه، ص: 37.
7) نفسه، ص: 13.
8) قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، ص: 431.
9) استنتجنا اسم الممدوح من البيت رقم 42 من القصيدة رقم 9 من الديوان.
10) نفسه، ص:28-29.

يَمِينُكَ أَوْرَى[1] إنْ قَدَحْـتَ[2] مِنَ الزَّنْدِ[3] وَوَجْهُكَ أَجْـدَى إنْ قَدِمْتَ مِـنَ السَّعْـدِ

وعَـزْمُـكَ أمْضَـى حِـينَ يَشْتَجِـرُ القَـنَا مِنَ الأسْمَـرِ الخَطّيِّ والأبيضِ الهِنْـدِيِّ

وذِكْــرُكَ أحْــلَى أو ألــذُّ مِــنَ المُنَـــى وإنْ قِـيلَ أحْـلَى أو ألَـذّ مِـنَ الشَّهْـدِ

نَهَجْـتَ سبيلَ المَجْدِ مِنْ بَعْدِ مَا عَفَــتْ ومَحَّـتْ كَمَا محـت وشائـع مِنْ بــرد

أإنْ صُلْتَ حتَّى هابَكَ السَّيفُ فِي الغِمْدِ وَجُـدْتَ فَلَمْ تَتْرُكْ مَتَاعًا لِمَنْ يُجْـدِي

مُدِحْــتَ فَطَــورًا قِيــلَ كالمَطَــرِ الحَــيَا نَــوَالاً وطَــوْرًا قِيــلَ كالأَسَــدِ الـــوَرْدِ

افتتح الشّاعر قصيدته بمطلع يبعث على الإحساس بالقوّة ويزرع الحماس في نفس الممدوح، فوفّق في ذلك إلى حدّ بعيد؛ لأنّه مدح بها رجل حرب وفارس من فرسان أُقليش، فاستهلّها بمخاطبة الممدوح والثناء عليه من دون تمهيد لذلك؛ لأنّ الموقف لا يتطلّب مماطلة أو تسويف، وبخاصّة في شعر الحرب، وكأنّ هذه القصيدة بِنْتُ ساعتها، ويؤكّد الشّاعر بعد ذلك على ذِكْرِ صفات الممدوح، فيركّز على صفتي الشّجاعة والقوّة، ويُشيدُ بدور الممدوح في معركة أُقليش، كما أشاد بكرمه الذي لا حدود له، كل ذلك من أجل نيل عطائه ونواله، وهذا ما بدَا واضحًا في الخاتمة التّي اشتملت على شكر الممدوح وإهداء القصيدة له جزاءً على فضله وحُسن صنيعه مع الشّاعر، وليس ببعيد عن هذا النوع من القصائد، نجده يلج موضوعه مباشرة، كما في قوله يمدح بني الحضرمي[4] :(**طويل**)

غَـــــنِيْنَـا بآلِ الحَضْـــرَمِـــيِّ وإنّــمَا غَـنِينَـا بآثَــارِ السَّحَــابِ المَوَاطِــرِ

بِكُــلِّ فــتىً كالسّيــفِ إلاّ ارْتِيَاحَـــــهُ لِطَلْعَـــــةِ شَــاكٍ أو لِنَغْمَـــةِ شَاكِـــرِ

كَرِيمِ المَسَاعِــي هَــزَّ عِطْفَـيَّ عَطْفُــهُ إلــى أَثَـــــرٍ مِـــنْ مَجْــدِهِ ومَآثِـــــرِ

بُنَـــيً شادهَا عِيسَــى وشَــادَ مُحَمَّــدُ فــيَا فَـلَكُ امْسِكْــهَا بِفلكِ المَفَاخِــرِ

بَهَاليــلُ مِــنْ قَحْطَانَ سَــارُوا بِذِكْرِهِــمْ إلــى مَـثَلٍ فِـي الجُـودِ والبَأْسِ سَائِــرِ

---

1) **أَوْرَى**: ألْهَبَ.

2) **قَدَحْتَ**: القَدَّاحُ هو الحجر الذي يُورى منه النّار.

3) **الزَّنْدُ**: العود الّذي تُقدح به النّار.

4) المصدر السابق، ص:53.

وَهُــمْ زَحَمُــوا أَرْضَ الحِجَــازِ بِزَحْمَــــةٍ ببِيــضُ الظُّـبَا والراعِـفَاتِ الشواجِـــرِ
وهُــمْ مَلأُوا نَجْــدًا شَمَــامًا ونَجْـــدةً وَرِقَّـــــةَ آدَابٍ وطَيْـــبَ عَنَاصِـــــرِ

نلمس في هذه القصيدة مدحا تكسبيًّا[1] لذلك لم يتماطل الشّاعر في عرض تلك المنظومة من صفات المدح التّي استمدّ تسلسل قيمها من روح العصر الذي يعيش فيه، فاستهلها بمدح أسرة بني الحضرمي، وهي أسرة غنيّة وعريقة، فاهتمّ بنسبها وبأمجادها، ثمّ خصّ الممدوح منها بتشريف مميّز، فجعله فتاها الماجد، وصفوتها المختارة، فأثنى على نعمه الفيّاضة، وفضله عليه، فكان مدحه تكسبيًّا، وهذا ما عبّرت عنه الخاتمة التّي جاءت هي الأخرى للتعبير عن ردّ الجميل للممدوح بإرسال مدائحه له، وكأنّه يُعْلِنُ أنّ قصيدة المدح أدّت وظيفتها الاجتماعية بما حقّقته من مكاسب، وهذا النمط البنائي انتهجه "**التّطيلي**" في جميع قصائده المدحية التّي خَلَتْ من المقدّمة.

أمّا غرض الرّثاء، فهو من الأغراض التّي لا تتطلّب، هي الأخرى، مماطلة أو تسويف؛ لأنّها تعبير عن تجربة ذاتية عاشها الشّاعر، واكتوى فيها بنار الفَقْدِ، وتجرّع فيها مرارة الألم، ولهذا نجد "**التّطيلي**" في بعض مرثياته يستغني عن المقدّمة، ويلج الموضوع مباشرة، ولعلّ خير ما يمثّل ذلك قصيدته في رثاء زوجته[2] استفتحها مباشرة بالرّثاء والتفجّع والحسرة على فقدانها، فكان "**التّطيلي**" فيها، كما وصفه إحسان عباس، أشدّ حزنًا وتفجّعًا من صاحبيه أبو إسحاق الأليبيري وابن حمديس الصقلي، " وامتاز فيها إلى جانب الصدق الواري في عاطفته بأنّه شديد التمثّل لما يريد أن يقوله، بارع في استقصاء كثير من معاني الحزن الخفيّة "[3]. ومن قصائده الرّثائية التّي طرق فيها الموضوع مباشرة من غير مقدمات. قوله[4]: (طويل)

خَلِيلَــيَّ مَـــنْ يَجْـــزَعْ فإنّـــي جَـــازِعٌ خَلِيلَــيَّ مَـــنْ يَذْهَـــلْ فإنّـــي ذَاهِـــلُ
وفـــي ذلك القَبْـــرِ المُقَـــدَّسِ تُرْبُـــــهُ عَـــفَافٌ وإقْـــدَامٌ وحَـــزْمٌ ونائِـــلُ
دَعَــانِــي أَسِـــيًّا واسْلُــوا إنْ قَـــدَرْتُـمَا نَــبَا مِسْمَعِـــي عَـمَّا تَقُـولُ العَــواذِلُ

1) ينظر الأبيات من 21إلى 32 من القصيدة رقم 16 من الديوان.
2) نفسه، ص:70.
3) تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، ص: 98، 100-101.
4) المصدر السابق، ص: 145-146.

فُـــؤادِيَ خَـــفَّاقٌ ودَمْعِـــــي ساجِـــمٌ ولُبِّـــي مَخْبُـــولٌ وجِسْمِـــي نَاحِـــلُ
نَعَـــــوْهُ فَقُلْـــتُ الآنَ واللهِ أصْبَحَـــتْ مَعَالِـــمُ هـــذَا الـــدِّينِ وَهْـــيَ مَجَاهِـــلُ
وَضَـــمَّ النَّـــدَى يا لهـــفَ نَفْسِيَ مَلْحَـــدٌ سقَتْـــهُ فَـــرَوَّتْـــهُ السَّـــحَابُ الهَـــوَاطِلُ

افتتح الشّاعر قصيدته بمطلع يبعث على الشعور بالحزن والتفجّع إثر فقدان المرثي، ثمّ شرع مباشرة في تعداد مناقبه من عفّة وإقدام وحزم وعطاء، ثمّ يُصوّر بعد ذلك حزنه عند فراقه؛ فهو دائم البكاء عليه، ودمعه ساجم، وقلبه مخبول، وجسمه نحيل، وبعد وصف حالته المزرية هذه، ينتقل إلى تعداد مناقب الممدوح مرّة أخرى، ثمّ يختم قصيدته بتقديم العزاء بالحثّ على التحلي بالصّبر والتجلّد إثر المصاب الجلل.

كما استغنى الشّاعر، أيضا، عن المقدّمة في موضوع الغزل، وطرقه مباشرة من دون مقدمة، يقول[1]: (طويل)

كَـــأنَّ الصِّـــبَا فَـــــيءٌ أُبَادِرُ فَــــيْأَهُ مَـــدىً إنَّـــمَا يَجْـــرِي إلى مِثْلِـــهِ مِثْلِـــي
تَبَوَّأْتُـــهُ مَا امْتَـــدَّ لِـــي فِـــيهِ جَـــانِبُ فَلَمَّا نَأَى لـــمْ أَتَّبِـــعْ فَيْئَـــــةَ الـــظِلِّ
ومَكْحُـــولَـــةٍ بالسِّحْـــرِ تَرْنُـــو بِمُقْلَــــةٍ يَـــوَدُّ الدُّجَـــى لَوْ نَابَ فِيهَا عَنِ الكُحْلِ
تَصَـــدَّتْ فلَمْ أُوْلَـــعْ وصَـــدَّتْ فلَـــمْ أُرَعْ تَمَاسُـــكَ لا قَـــالٍ وإمْـــسَاكَ لاَ مَقْلِـــي
ولاَ وَأَبِيـــهَا مَـــا بَلَـــــتْ كَخَـــلائِقِـــي عَلَـــى كُلِّ حَالٍ مِـــنْ صُدُودٍ ومِنْ وَصْـــلِ
أَعِـــفُّ إذا شَاءَتْ وأَعْفُـــو إذا نَبَـــتْ أمِـــيرُ الهَـــوَى والـــرَّأْيِ والقَـــوْلِ والفِعْـــلِ

نلمح في هذه القصيدة معاني العفّة والحياء في الغزل، فيحدّثنا في المقدّمة عن تجربته مع الحبّ، ويُؤكّد عفّته واتّباعه عقله في كلّ شيء لا اتّباع شهواته وما تهوى نفسه، ثمّ يشرع في سرد الصفات الحسية للمرأة، ولكنّه كان وصفا يقترب إلى العفّة والعُذرية منه إلى المجون. وقد عمد الشّاعر إلى تشخيص مظاهر الطّبيعة في وصفه جمال محبوبته، وهذا ما نجده في إحدى غزلياته[2]،

1) المصدر السابق، ص:143-144.
2) نفسه، ص:88.

حيث استهلّ قصيدته بوصف محاسن المحبوبة التّي شبّهها بالبدر في جمالها، وبالغصن في قدِّها وملاسة جسمها، وبالخمر في حلاوتها، وبالمسك في ريحها، ثمّ راح يُشخّص مظاهر الطّبيعة، فجعلها شخصًا يشارك محبوبته تلك الأوصاف، وفي النهاية يُشبّه الشّاعر محبوبته بالرّوضة التّي تفوح طيبًا لطيب عطرها ورائحتها، فجاء المطلع مُعبّرًا عن الغرض المقصود، وذو علاقة بالخاتمة التّي كانت هي الأخرى في خدمة الغرض، وذلك عن طريق توظيف عناصر الطّبيعة المبتهجة.

ثانيًّا: البنية الهيكلية للمقطوعـة:

من المعروف أنّ الشّعر العربي لم يكنْ كلّه على غرار القصيدة الطويلة ذات الأغراض المتعدّدة؛ ففيه قصائد قِصار ومقطوعات وأراجيز يتحقّق فيها وحدة الموضوع التّي يتوافر فيها ترابط قوي بين الأبيات، فالقطعة من الشّعر " ما كان سبعة أبيات فما دون، وقيل عشرة "[1]، والقصيدة " ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد"[2]. وقد أرجعَ أحد الدّارسين أسباب النظم في المقطوعات إلى ثلاثة أسباب: فني ونفسي وشكلي[3]، وقد قيل لابن الزبعري إنّك تُقصّر أشعارك فأجاب، وقال: " لأنّ القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل "[4].

شاعت المقطوعة في شعر **التّطيلي**، شأنه في ذلك شأن شعراء الأندلس في عصري الطوائف والمرابطين، فقد كانوا يلجأون إلى النظم عليها بنفس القوّة والسّعة التّي كانوا يلجأون فيها إلى النظم بأسلوب القصائد الطويلة[5]، حيث بلغ عددها ثلاث عشرة مقطوعة، توزّعت ما بين سبع

1) البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، سلام علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2013)، ص: 28

2) العمدة، ابن رشيق/188/1-189.

3) يتمثّل السبب الفني في نظم المقطوعة إلى ميل الشعراء إلى تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فصولها، وما قد يتسرّب إليها من حشو، والخوف من الانزلاق في السقط والزلل والاكتفاء بالقصار إذا أدّت المعنى المراد، أمّا السببين النفسي والشكلي؛ فلأنّ المقطوعات تكون أعلق في النفوس وأكثر رواجًا في الحفظ.- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2(1982)، ص: 244-245.

4) العمدة، ابن رشيق/187/1.

5) الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، ص: 117.

مقطوعات في الغزل[1] وأربع مقطوعات في المدح[2] ومقطوعتين في الشّكوى[3] غير أنّه لم ينظم مقطوعات في أغراض أخرى، مثل الرّثاء والهجاء والفخر...

ومن السمات الفنية التّي تحملها المقطوعة الغزلية عند "**التّطيلي**" ارتكازها على عنصر الحوار في عرض المشاعر والعواطف، بما فيها من إيجاز وتكثيف المعاني، على شاكلة قوله في وصف مشهد الرحيل[4]: (كامل)

قَالُــوا الرَّحِـــيلَ غَـدًا فَشَاهِــدْنَا غَــــدًا تَرَنَا أَشَــتَّ نَـوىً وأشْجَـــى مَشْهَــدَا

قُــلْ كَيْـــفَ يُشْفِـقُ مِـنْ مُكَابَـدَةِ الأَسَـى مَــنْ ليسَ يَفْـرَقُ مِـنْ مُكَابَدَةِ العِـدَا

ذَكَــرَ الحمَـــى فَبَكَــى إليـــهِ صبَابَـــةً حَــتَّى بَكَــى مَعَــهُ المُفَنِّــدُ مُسْعِدَا

وَيْلاَهُ مِـــنْ ذِكَـــرٍ جَمِيـــعٍ شَمْلُـــهَا بَـــدَّدْنَ شَمْـــلَ دُمُوعِـــهِ فَتَبَـــدَّدَا

وطُلاَبُـــــهُ مـــا لاَ يُنَـــالُ ضلالــــةٌ يا بُعْــدَ ما بَيْــنَ الضَّلاَلَــةِ والهُــدَى

يبدو، في هذه المقطوعة، تركيز الشّاعر على وصف مشاعر الألم قُبيل لحظات الرحيل، حيث شكّل هذا الوصف، عنده، موضوعا آخر من موضوعات قصيدة الغزل، واعتمد في وصفه على عنصر الحوار، وتكثيف المعاني التّي توحي بالفراق والرحيل، فجاءت الأفكار والصّور مترابطة تُعبّر كلّها عن موضوع واحد، لكنّنا لا ندري " على وجه اليقين مَا إذا كان الشّاعر يُعبّر عن واقع ملموس أثناء تناوله لموضوع الارتحال، أم أنّه أراد اتّباع مذهب فنيّ محض لا يمكن اعتباره انعكاسًا لمعاناته في حياته الواقعية"[5].

1) الديوان، ص:22، 67، 79، 240، 247، 248.
2) نفسه، ص: 67، 94، 143، 179.
3) نفسه، ص: 66، 79.
4) نفسه، ص: 22.
5) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص: 211.

كما احتضنت مقطوعاته الغزلية وصف شوقه لمحبوبته عن طريق تركيزه على صوتها العذب. يقول[1]: (بسيط)

غَـــنَّتْ فلَـوْ أنَّ مـيتًا كـانَ يَسْمَعُـهَا لـعَادَ حَـيًّا كـأنْ لمْ يَـرْدَ يَـــوْمَ رَدِي

رِفْــقًا بِقَلْبِـــيَ يا قَلبــيْ فإنّــكِ قَــدْ أَسْكَنْتِ مِنْهُ الأسَى فِي السَّهْلِ والجَلدِ

لَمْ تَنطِقِــي قَـطُّ إلاّ ظَلْــتُ أَفْـرَقُ مِـنْ أنْ أُسْتَـطَارَ فَـلَمْ أُبْدِئْ ولـــمْ أُعِــدْ

تقوم هذه الأبيات على إحكام المعاني ورصفها، ويذهب فيها الشّاعر مذهب المبالغة في نعت صوت محبوبته إلى درجة أنّه جعل الميت يعود حيّا إذا ما سمع هذا الصّوت نظرا لرقّته وعذوبته، فتتحوّل الأبيات إلى نغمات رائعة تنفذ إلى القلوب والأسماع دون استئذان، ولم يقتصر "**التّطيلي**" في مقطوعاته الغزلية على وصف جمال المحبوبة وشوقه إليها، بل ضمّت مقطوعاته الغزلية الغزل الغلماني أيضا[2]. أمّا مقطوعات "**التّطيلي**" المدحية اعتمد في بعضها على أسلوب الحوار، كقوله في مدح محمّد بن عيسى الحضرمي[3]: (طويل)

وسائِلَـــةٍ بِالــدّهْــــرِ كَـيْفَ أَطَقْتُـــهُ فَقُلْتُ ابْنُ عِيسَـى مُنْتَهَـى عِـلمِ ذَلِكَ

وقَالَــتْ فُـلاَنٌ لَـمْ تُصَـرِّحْ عَـنْ اسْمِـهِ فَقُلْـتُ فَتـىً لَـوْ أنَّهُ مِـــثْلُ مَـــالِكِ

هُـوَ انْتَشَانِـي مِنْ غَـمْرَةِ المَوْتِ بَعْـدَمَا يَئِسْــتُ وقَالُـوا هَـالِكٌ فِـي الهَـوَالِكِ

وأَنْهَبَنِــي مِنْــهُ امْـتِدَاحِي خَـــلاَئِــقًا فَـــدُونَكِ مَا أَنْهَبْتِنِــي مِــنْ وِصَـــالِكِ

عـــفافًا وإقْـــدامًا وحَـــزْمًا ونَائِـــلاً وهــيهاتَ يحْكِــي واصِــفٌ ما هُـــنالِك

اعتمد "**التّطيلي**" في هذه المقطوعة على الحوار كمنهج أساس لإقامة بنيتها، فكما يبدو من الأبيات أنّه يخاطب امرأة، ربّما لامته في حبّه للممدوح، فلم يجد الشّاعر سبيلاً لإثبات حبّه لممدوحه سوى ذِكر أفضاله عليه، وتعداد صفاته المحمودة من عفّة وإقدام وحزم وعطاء، كما وفّرت

1) المصدر السابق، ص: 248.

2) نفسه، ص: 67، 79.

3) نفسه، ص: 94.

نغمة الطويل التّي جاءت عليها المقطوعة مساحة واسعة في عرض أفكار الشّاعر ومشاعره نحو ممدوحه، ممّا ساعد على تدفّق معاني الحبّ والولاء المناسبة لمقام المدح.

كما نجده يعتمد على أسلوب الخطاب المباشر في بعض مقطوعاته المدحية، كقوله مخاطبا ممدوحه بهذه الأبيات[1]: (متقارب)

أراكَ تَـــــجُـــــــــودُ ولاَ تَسْـــــــــأَلُ وقَـــدْ كُـنْتَ صـــبَا بِــــمَا تَبْـــذُلُ

شُـــــذُوذُ مِـــــنَ الجُـــــودِ مُسْتَغـــربٌ عَلَى النّاسِ فِـــي كُـلِّ مَـــنْ يُفضِـــلُ

وأَقْصَـــى قُصَـــارَى نَـــوَالِ الكِـــرَامِ عَلَـــى قِصَـــرِ العُمْـــرِ مُسْتَعْجَـــلُ

والملاحظ على هذه الأبيات قيامها على وحدة الفكرة، وهي وصف جود الممدوح وكرمه، فجاءت الأبيات محكمة الربط على المستوى العمودي بشكل لا يغفله القارئ.

أمّا مقطوعاته في الشّكوى، فتحوّلت فيها الأبيات إلى نغمات حزينة تبغي الوصول إلى القلوب في أقصر طريق، مُعبّرة عن سخطه على الدّهر وأفاعيله فيه، وهذا ما نجده في هذه المقطوعة حيث يُحذّر النّاس من الدّهر وغدره. يقول[2]:(**بسيط**)

يا آخِـــــذِي بِذُنُـــوبِ الدَّهْـــرِ بَادِرَةً مِـنْ عـتبه لمْ أَكُـنْ مِنْهَا على حَـذَرِ

هِــيَ اللَّيَالِـي ولَـمْ تَجْهَـلْ عَــوَاقِبَــهَا فَانْظُــرْ وأنْتَ علَى حَالٍ مِــنَ النَظَــرِ

وقَــدْ صَـــفَوْتُ فَـــرِدْنِي ثُـــمّ مَعْـــذِرَةً إليــكَ مِــنْ كَـــدَرِ الأيّامِ لاَ كَـــــدَرِي

واعْـلَـمْ بِأنَّ اللَّيَالِـي غَـــيرُ آلِيـــةٍ حتّى تُفـرِّقَ بيـنَ القَـــوسِ والوَتَـــرِ

جاءت المقطوعة، هنا، محكمة الرّصف والبناء معبّرة عن موضوع واحد؛ فالشّاعر يُحذّر النّاس من الدّهر، وينصحهم بأن لا يغفلوا عنه؛ لأنّه أبى إلاّ أن يُفرّق بين المرء وزوجه، فإحساس الشّاعر العميق بالزّمن وشدّة وطئه على نفسه الحسّاسة والمرهفة جعله يرى الزّمان سببًا في تفريق الشمْل

1) المصدر السابق، ص: 143.

2) نفسه، ص:66.

وتبديده، وتنغيص العيش والحياة، فيجب ،حسب الشّاعر، الحذر منه والاستعداد له ولتقلباته الكثيرة، فجاءت المقطوعة منظومة غنائية حزينة محكمة الربط والبناء.

ومن خلال دراسة البنية الهيكلية لكلّ من القصيدة والمقطوعة عند "**الأعمى التّطيلي**" نستنتج أنّ الشّاعر سار في بناء قصائده على النهج القديم، فقدّم بين يدي قصائده بمقدّمات تنوّعت مابين مقدّمات في الغزل وأخرى في الشّكوى، وأخرى في الحكمة، أو في وصف الطّيف، أو في وصف الخمرة، كما وجدناه يحبذ الدخول إلى الموضوع مباشرة من دون مقدّمات، وبخاصّة في قصائد المدح والرّثاء؛ ربّما لأنّ طبيعة الغرض لا تتطلّب مماطلة أو تسويف، كما حاول مجاراة القدماء في افتتاح بعض قصائده بمقدّمات طللية، وهو تقليد فني يعود في أصله إلى الاحتذاء بسُنّة المشارقة، أمّا مقدماته الحكمية فقد أضفى عليها لونًا من تجاربه الشخصية وخبرته في الحياة، فعكست في أغلبها رؤيته للحياة الدّنيا وللزّمن، وجاءت هذه المقدّمات ذات صلة بالغرض المقصود. والتزم في بناء قصائده بالترتيب فاتّبع النمط القديم في بناء القصيدة من مقدّمة وتخلّص وموضوع رئيس وخاتمة، مع استغنائه على عنصر الرّحلة، وفي بعض الأحيان يتخلّى عن هذا النظام، فيُلغي المقدّمة ويدخل إلى الغرض مباشرة، وهذا ما وجدناه في بعض قصائده، وفي مقطوعاته التّي التزم في نظمها بالوحدة الموضوعية، فجاءت محكمة الرصف والبناء معبّرة عن موضوع واحد، وهذا شيء طبيعي يتناسب مع عصره وبيئته، إضافة إلى تعدّد الموضوعات داخل القصيدة المركّبة، على حد تعبير **حازم القرطاجني**، وهو أحد أهمّ مقومات البناء في القصيدة العربية القديمة التّي بُنيت على نظام الشطرين.

الفصل الثاني

اللّغة ودورها في تشكيل الخطاب الشِّعريّ عند الأعمى التّطيلي

- توطئة

أولا: خصائص اللّغة عند الأعمى التّطيلي

1-1- الجـزالة

1-2- السهولة

1-3- الــبداوة

1-4- الــرمزية

1-5- الاتّكاء على التراث

ثانيّا: المعجم الشِّعريّ

2-1- ألــفاظ الطّبيعـــــة

2-2- ألــفاظ الـــــمدح

2-3- ألفاظ الرّثاء والشّكوى

2-4- ألــــفاظ الـغـــزل

ثالثا: التراكيب:

3-1- التراكيب الأسلوبية

أ-الأساليب الإنشائية

أ-1- أسلوب الأمــــر

أ-2- أسلوب الـــنداء

أ-3- أسلوب الاستفهام

أ-4- أسلوب الــنهــي

ب- الأساليب الخبرية

ب-1- الجمل الشرطيـة

ب-2- الجمل المنفيـة

ب-3- الجمل المؤكّدة

3-2- التراكيب النّحوية والصرفية

أ-الجمل الفعلية والاسميّـة

3-3- التراكيب البلاغية

أ-أسلوبا التقديم والتأخير

ب-أسلوب الحذف

خـــلاصة

توطئـــــة:

تُعَدُّ اللّغة أداة هامّة في التشكيل الجمالي للنّص الإبداعي، وهي وسيلة الشّاعر في التعبير والخَلْقِ، وهي موسيقاه، وألوانه، ومادّته الخام في خلق إبداع أدبي متميّز يستجيب للواقع النفسي ويحقّق التفرّد للتجربة الشّعرية، فالشِّعر" لغة يبدعها الشّاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل آخر"(1)؛ لأنّ اللّغة في العمل الأدبي هي غاية مقصودة في حدِّ ذاتها، ولذا فالشّاعر الماهر هو الّذي يستطيع السيطرة على مفرداتها، وتوظيفها بحيث تحقّق لشعره الجمالية المتفرّدة، وهذا الأمر يفرض عليه تعاملاً خاصًّا مع هذه الأداة؛ لأنّها العنصر المعوَّل عليه في تشكيل بقية العناصر الفنية الأخرى كالصّورة والموسيقى، حيث يكون النّص عبارة عن شبكة من العلاقات اللّغوية المنصهرة بعضها مع بعض والمرتبطة ارتباطا عضويّا في بناء كُليّ، فتصبح الكلمة في سياق الخطاب الشّعري ذات شاعريّة "حين تُوفّق في التعبير عن إحساس الشّاعر، وتلائم السّياق، وتتفاعل مع غيرها من الألفاظ"(2)؛ يعني هذا أنّ الألفاظ المكوّنة للّغة لا تكتسب قيمتها الفنية والجمالية، ولا تؤدّي وظيفتها المطلوبة انطلاقا من معناها المعجمي، بل يتأتّى لها ذلك من خلال شحنها بطاقات إيحائية شاعرية تجعلها تُعبِّر عن أفكار الشّاعر ورؤاه وأحاسيسه؛ لأنّ " اللّغة الشّعرية ليست لغة تعبيرية، بل إنّها لغة خالقة وبتدرّج مستمر، والكلمة فيها لا تجسّد الحقائق كما هي بل كما تتمثّل في النفس، في العالم الدّاخلي، في النظام الشُّعوري والفكري، من هنا تنبع العلاقة بين اللّغة الشّعرية والشحنات الشّعورية، وهي علاقة توافق تامّ بحيث أنّ اللّغة هي نفسها الشحنات... "(3).

ومن هنا كانت الألفاظ المشكَّلة داخل السيّاق الشّعري من أقوى العوامل التّي تتوقّف عليها جمالية النّص الأدبي وفنيته، وكانت الدِّقة في انتقائها ووضعها في مكانها المناسب أساسًا للتشكيل الفني الجميل.

1) بناء لغة الشعر، جون كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1(1986)، ص:155.

2) الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، الطاهر مكي، دار المعارف، مصر، (د، ط)(د، ت)، ص:77.

3) الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، عساف ساسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1(1982)، ص:39.

انطلاقا من هذه النظرة الجمالية للّغة سنحاول في هذا الفصل أن نتناول لغة "**الأعمى التُّطِيلي**" ودورها في تشكيل النّص الشّعري عنده من خلال ثلاثة مباحث، هي:

1-خصائص اللّغة عـــند الأعمــــــى التّطيلـــــــي

2-دراسة التشكيل اللّغوي على مستوى المعجم الشّعري

3-دراسة التشكيـــل اللّغـــوي علـى مستوى التراكيب

أوّلا: خصائص اللّغة عند الأعمى التّطيلي:

اتّسمت لغة "**الأعمى التّطيلي**" بعدّة خصائص يمكن حصرها فيما يأتي:

-الجزالة، والسهولة، والبداوة، والرمزية، والاتّكاء على التراث.

1-1-الجزالة:

يجد الدّارس في شعر "**الأعمى التّطيلي**" جزالة[1] وقوّة في بعض الألفاظ الدّالة والمعبرة عن موقف الشّاعر، وبخاصّة في قصائد المدح والحماسة التّي شاعت فيها الألفاظ الجزلة، والقوية تماشيًّا مع ما أَلِفَهُ العرب في نظم هذه الأغراض؛ ذلك أنّ العرب في الأندلس ظلّوا طول إقامتهم فيها يجمعون الجزازات الفنية الموروثة ثمّ يصنعونها من جديد، مُضيفين إليها مَا يُعبِّر عن مواهبهم وأخيلتهم، فاستطاعوا بذلك أن يُوفِّرُوا للّغة العربية ظلالها، ويحقّقوا لشعرهم مكانته في الأدب العربي(2)، فعندما نقرأ مثلا قصيدة "**الأعمى التّطيلي**" في مدح ابن زهر نجد أنفسنا أمام سياق لغوي متين ذي ألفاظ جزلة وعبارات منسجمة، ومعانٍ واضحة غير متكلّفة،كما يبدو ذلك في قوله: (3) (طويل)

مِحَــشُّ(4) حُـرُوبٍ حِلْـف كُـلِّ تَنُوفَــةٍ قَـنَاهُ(5) بِــهَا مَنْـصُـوبَــةٌ وقَـنَابِلُـــهْ
بَنَــى بَيْتَــهُ فِـي الحَرْبِ مُشْتَجِــرُ القَــنَا وَبِيْـضُ الظُّــبَا مَـا بَيْنَهُـنَّ جـدَاوِلُـــهْ

---

1) **الجزالة** تُطلق على الكلام الذي يصدر في أغراض تناسبها الشدّة كالرثاء والحماسة. — شرح المقدّمة الأدبيّة، محمد الطّاهر بن عاشور، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2(1978)، ص:70.

2) اتّجاهات الشّعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس رسالة ماجستير مخطوطة، الجيلالي سلطاني، جامعة دمشق،كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، (1987)، ص:226.

3) الديوان، ص:235.

4) **مِحَشُّ**: فلان مِحَشُّ حرب: مُوقد نارها.

5) **قَنَاهُ**:الرمح.

يُنِيــرُ هِــلاَلاً فِــي دُجَـــى هَــبْوَاتِــنَا فَتَطلعُ شُهــبًا فِــي سَـمَاهَا ذَوَابِلُــهْ
يَســـلُّ مِـــنَ العَـــزْمِ المُؤَيَّـــدِ صَـــارِمًا يَوَدُّ القَـضَا أَنْ لَوْ غـدَا وهـو حَامِلُـهْ
مَـــلاَذًا لِمَلْهُــوفٍ وَأَمْـــنًا لِـخَائِـــفٍ وَعِصْمَـــةَ جَـــانٍ أَوْبَقَتْــهُ أَبَاطِلُـــهْ

يُعبِّرُ الشّاعر في هذه الأبيات عن صفات ممدوحه وفضائله، فيصفه بالقوّة والشّجاعة في حروبه ضدّ الأعداء، ويُشِيد ببطولاته وأعماله؛ فبيته بناه بالرماح والسّيوف، فغدا الملاذ والحمى للملهوف، ومصدر أمن وسلام للخائف وعصمة للجاني. فكما نلاحظ على هذه الأبيات أنّ لغتها قائمة على عربية متينة، جزلة الألفاظ، وقد اقتضى ذلك على ما يبدو، طبيعة الموضوع، الّذي هو المدح، فجاءت لغته على شاكلة ما ذهب إليه **ابن الأثير** في قوله: " فالجزل من الألفاظ يُستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك"[1]، والألفاظ التّي وظّفها الشّاعر، هنا، من مثل: (مِحَشٌّ، حُرُوبٍ، تَنُوفَةٍ، القَنَا، الظُّبَا، صَارِمًا...) تُعَدُّ من مادّة لغوية أصيلة صدر الشّاعر فيها عن جزالة وحسن رصفٍ، ونحن نقرأ هذه الأبيات لا نلبث نشعر أنّ فيها أنفاسًا تسري إلينا من الشّعر العربي القديم.

وتتجسد اللّغة الجزلة عند "**التّطيلي**" في أبيات له ضمن قصيدة مدح بها أبا العلاء بن زهر. يقول الشّاعر في وصف رمح الممدوح[2]: (طويل)

وَاسْمَـــــرَ عَـــرَّاضِ الكُـعُـــوبِ كأنَّـــهُ إذا اهْتَـــزَّ صِـــلٌّ أو يُسَـــاوِرُهُ صِـــلُّ
وذو غلمــــة عــبد حليـــفُ رَجَاحَـــةً يَسِيـــرُ إليــهَا كُلَّــمَا نَبَـــتَ البَقْـــلُ[3]
أَصَـــمٌّ وتَدْعُـــوهُ الأمَانِـــيُّ غَـضَّـــةً فَيَأْلُـو[4]وتَدْعُـــوهُ المَـنَايَا فَـلاَ يَأْلُـــو
جَـرَى المَـوْتُ فِـي عِطْفَيْـهِ بَـدْءًا وَعَـوْدَةً كمَا كَانَ يَجْـرِي فِيهِمَا المَاءُ مِـــنْ قَبْـلُ
وَمَـالَ وَقَـــدْ أَضْحَـتْ مَنَابِتُـــهُ الكُلَـى[5] كَـمَا كَـانَ مَـيَّالاً ومَـنْبِتُـــهُ الرَّمْـــلُ

---

1) المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ابن الأثير/240/1.
2) الديوان، ص:106-107.
3) **البَقْلُ**: من النبات ما ليس بشجر دِقٌ ولا جِلّ، وحقيقة رسمه أنّه ما لم تبق له أرومة على الشتاء بعدما يُرعى.
4) **يَأْلُو**: يقصر.
5) **مَنَابِتُهُ الكُلَى**: لأنّه يطعنها وينغرس فيها.

يتحدث الشّاعر في هذه الأبيات عن دور الرمح في المعركة، فيبيّن أنّه يخترق أجسام الأبطال مستجيبا لداعي الموت، بل إنّ الموت يجري في عطفيه كما كان يجري فيهما الماء عندما كان فرعا من شجرة، فألفاظ الشّاعر، في هذه الأبيات، من مثل: أسمر، عَرَّاضِ الكُعُوبِ، اهتزّ، أَصَمُّ، يَأْلُو، الموت، وغيرها في الأبيات، جاءت دقيقة الأداء، فصيحة وجزلة متناسبة مع الغرض تدلّ على تألّق صاحبها بابتعاده عن الرتابة والاقتراب من الإحكام في البناء والنسج واختيار اللّفظ المعبّر، ولا تقتصر هذه اللّغة عند "**التّطيلي**" على قصائد المدح فحسب، بل نجدها في تجربة الحبّ أيضا،كما في قوله يصف محبوبته [1]: (رجز)

وَكُـلُّ نَضْــوِ[2] الخَصْـرِ حُلْـوِ المُبْتَسَــمْ
غُصْـــنٌ وَمَا عَلَيْــكَ لَـوْ قُلْــتَ صَنَــمْ[3]
مَاشِئْــتَ مِــنْ وَثَــارَةٍ[4] وَمِـــنْ هَضَــمْ[5]
عَلَــــى رُكَـامٍ[6] كُلَّــمَا انْهَــالَ ارْتَكَـمْ
بَــرَّحَ بِالمِــرْطِ[7] وَبِـــي هَـــمًّا كَـهَـمّ
فَــلاَ أَقَـــــرَّ اللهُ عَيْنَــيْ مَــنْ كَتَـــمْ
إنَّ الأَنِيْــــــنَ بَعْـــضُ آدَابِ السَّـقَــمْ

نجد أنّ لغة الشّاعر في هذه المقطوعة تميّزت بجمال الكلمة، ورصانة العبارة ومتانتها، وبُعْدِهَا عن اللّفظ الغريب، واختيار الكلمات التّي تنسجم مع المشاعر وتتلاءم مع المضمون، فالألفاظ من مثل: نَضْوِ، الخَصْرِ، حُلْوِ المبْتَسَمْ، غُصْنٌ، صَنَمْ، هَضَمْ، الأنِين، السَّقَمْ... استدعتها رقّة العاطفة وعذوبة الأحاسيس، جاءت متجافية عن الإغراب، بعيدة عن الخشونة، محتفظة بالقوّة والجزالة،

1) المصدر السابق، ص:182
2) **نِضْو**:نحيل وهزيل.
3) **صَنَمْ**: تمثال.
4) **وَثَارَةٍ**: الوَثَارة هي كثرة الشحم.
5) **هَضَمْ**: لطف الكشحين.
6) **رُكَام**: يعني ضخامة الكفل.
7) **المِرْطِ**: كساء من خز أو صوف أو كتان.

ومختارة بدقّة لتصف المحبوبة في أبهى صورة، فجاءت صياغة الكلمات ورصفها متينة ومؤثرة في السّمع بأرخم الأصوات وأنغمها، وبأجزل الكلمات وأفخمها وأقواها.

1-2- السّهـــولة:

عاش الأندلسيون في بيئة حضرية مترفة، وتطوّرت أساليب حياتهم بتطوّر الحياة الاجتماعية وتحضّرها، وكان من الطبيعي أن تتحضّر لغتهم، وأن تعكس ذوق العصر وحضارته، فصاغ بعض الشّعراء أشعارهم في لغة بسيطة وألفاظ سهلة، وابتعدوا عن الألفاظ الغريبة، ومالت لغتهم إلى الرِّقة والسلاسة[1]، فجاء شعرهم رقيق الديباجة خفيفا على السّمع، وإنّك لتقرأ الكثير المستفيض منه دون أن تستعين بمعجم يوضّح خفيّه، ويُظهر غامضه، ونستطيع أن نلمس هذه السّمات بوضوح في كثير من قصائد "**التّطيلي**" ومقطوعاته التّي أفردها للغزل والرّثاء والإخوانيات، فَتَرِقُّ فيها الألفاظ حتّى تكون أرقّ من الهواء،كما عبّر عن ذلك ابن الخطيب في معرض ترجمته للشّاعر[2]. ومن أمثلة هذه الرقّة قوله في إحدى مقطوعاته الغزلية[3]: (بسيط)

رَكِبْتُ هَـوْلَ الهَـوَى مِــنْ غَـــيْرِ تَجْـرِبَـــةٍ وَرَاكِـــبُ الهَـوْلِ مَحْمُـولٌ عَلَـى العَطَـبِ
تَرَكْــتِنِــي يا حَـيَاتِــي للــــرَّدَى غَـرَضًا تفـدِيكَ أُمِّــي مِـنْ صَرْفِ الرَّدَى وأَبِــي
أَشْقَــى بِهَا وَهـــي عَـنِّــي فِــي بُلَهْنِيَـــةٍ شَــتَّانَ واللهِ بيـــنَ الجِــــدِّ واللَّعِــــبِ
أَصَابَــتِ القَلْــــبَ لــما أنْ رَمَتْـــهُ وَلَــوْ رَمَتْـــهُ أُخْــرَى إذَنْ لاَ شَـكَّ لَـمْ تُصِـــبِ
فَقَالَــتْ أشــــــكُ إليـــها ما لقيـــتَ ولا تَرْهَــبْ فَلَــنْ تَبْلُـغَ الآمَـــالَ بالرَّهَـــبِ

يبدو من خلال الأبيات أنّ الألفاظ تفيض رقّة وعذوبة وإيحاءً، عبّر الشّاعر من خلالها عمّا يختلج في نفسه، ويعتمل بداخله من لوعة الحبّ وفراق المحبوب، فيسرد قصّته مع الهوى الّذي نغَّصَ حياته، وجعله يتجرّع مرارة الألم إزاء فراق محبوبته، وبُعْدِهَا عنه، والملاحظ على هذه الأبيات أنّ الشّاعر عبّر فيها عن تجربة صادقة بوساطة اللّفظ الواضح، والكلمة السهلة، فجاءت كل من الكلمات: "الهوَى، حياتي، أشقى، القلب..." سلسة عذبة وموحية عبّرت عن حالة الشّاعر النفسية، وعن رغبته الدّائمة في لقاء محبوبته.

1) اتّجاهات الشعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس، الجيلالي سلطاني، ص:227.
2) جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، ص:16.
3) المصدر السابق، ص:247.

إنّ هذه الأبيات أعطت صورة عن عمق المشاعر التّي تُفْرَضُ على الشّاعر من الحبيبة، فضلا عن الصدود المستمر من المرأة تجاه الرّجل " لذا كانت خيبة الأمل تفوح من قصائد المكفوفين ممزوجة بالمرارة والهجران"[1]، وهذه اللّغة السهلة والموحية نجدها أيضا في المدح، على شاكلة قوله في خاتمة إحدى قصائده التّي مدح بها الوزير أبا القاسم بن حمدين[2]: (طويل)

إليكَ قَوَافِي الشِّعْرِ أمَّا زِمَامَهَا فَنَثْرٌ وأَمَّا حُسْنُهَا فَنَظِيْمُ

مِنَ الكَلِمِ اللاَّتِي صَدَعْتُ بِهَا الدُّجَى فَأَصْبَحَ مِنْهَا الدَّهْرُ وَهْوَ كَلِيمُ

يبدو في هذه الخاتمة الوضوح والبساطة في التعبير، وذلك "لميل ممدوحيه من المرابطين إلى الوضوح والبساطة في حياتهم وأفكارهم"[3]، وبخاصّة أنّ الشّاعر في مقام فخر بشعره الّذي أهداه إلى الممدوح؛ فقد أهداه من الكلمات ما يفتق به الدّجى، فيصبح منها الدّهر كليمًا، وقد بدا الشّاعر في هذه الأبيات حريصا على انتخاب كلماته، حيث إنّها سلمت من الغرابة والتعقيد اللّفظي. ومن كلماته التّي تتميّز بالرقّة، قوله من مقدمة خمرية [4]: (خفيف)

أَصْبِحِيْنَا بِاللّهِ أُمَّ حَكِيمِ هَذِهِ أخْرَيَاتُ زَهْرِ النُّجُومِ

بَادِرِيهَا مِنْ قَبْلِ أنْ يَعزِمَ التَحْرِيمُ إنَّ الخِلافَ فِي التَّحْرِيمِ

قَدْ تَولَّى شَهْرُ الصِّيَامِ حَمِيدًا فَاخْلِفِيهِ فِينَا بِفِعْلٍ ذَمِيمِ

ضَيّعِي حُرْمَةً لَهُ كَرُمَتْ مَا كَانَ عَهْدِي فِي حِفْظِهَا بِكَرِيمِ

مَنْ يُنَادِمْ عَلَى الحَدِيثِ فَقَدْ أَخْتَلِسُ الكَاسَ مِنْ حَدِيثِ النَّدِيمِ

إنّ قارئ هذه الأبيات لا يجد غرابة في اللّفظ، ولا تعقيدًا في الصّياغة، حيث ابتعد الشّاعر عن خشونة اللّفظ، واختار المفردات السهلة تماشيا مع روح العصر، فكما نلاحظ أنّ هذه المقطوعة الخمرية جاءت مقدّمة لإحدى قصائده في المدح، غلبت عليها السهولة والوضوح، فالكلمات من مثل: (أَصْبِحِينَا، زَهْرِ النُّجُومِ،كريم، يُنَادِمْ، الكَاسَ، النَّديمِ) تميّزت بالسلاسة

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:198.

2) المصدر السابق، ص:163.

3) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:249.

4) المصدر السابق، ص: 164.

والسّهولة، والبُعد عن الخشونة للتعبير عن رغبة الشّاعر في شرب الخمر، والانفكاك من قيود تعاليم الدّين الإسلامي، والرغبة في الاستزادة من تلك الحياة السّعيدة ومتاع الحياة الدّنيا.

وتظهر الرقّة والعذوبة في توظيف الشّاعر لألفاظ دالّة على الطبيعة. كقوله في إحدى مقطوعاته[1]: (طويل)

نَسِيـمُ الصَّبَا لا كُـنْتَ رَوْحًا ولاَ سَمَـتْ ... لَكَ المُـزْنُ إلاَّ وَهْـيَ هِـيمٌ[2] حَـوَائِمُ

ولا اسْتَوْدَعَـتْكَ الـرَّوضُ طِيبًا وإنْ سَقَـتْ ... رَسِيـسَ[3] الهَـوَى المَكْتُومِ تلكَ النَمَائِـمُ

توحي الألفاظ (نسيم، الصّبا، رَوْحًا، المزن، الروضُ، طِيْبًا، الهوى) بمعاني الرقّة والعذوبة، وتبدو سهلة واضحة لا تكلّف فيها ولا غموض، وهذه سمة العصر.

والشيء المميّز للغة "**الأعمى التّطيلي**" في الرّثاء، بخاصّة، ذلك الطّابع الشجي الحزين، فتكثر فيها ألفاظ الحياة والموت، وتكثر فيها تراكيب النصح والإرشاد والموعظة، بخاصّة أنّ الموت له صدى شديد يعتمل في النفس، فينبّه الغافلين والسّاهين من خلال إحساسهم بِفَقْدِ قريب لهم أو عزيز عليهم، وهذا ما نجده في مقدمة مرثيته لابن حزم. يقول[4]: (وافر)

نُشَيِّـعُ بِالبُـكَا مَـيْتًا فَمَـيْتًا ... فَـلاَ وأَبِيْـكَ مَا نُغْنِـي فَتِيـلاَ

وَقَـدْ أفْنَـى الحَـمَامُ الدَّهْـرَ نَوْحَـا ... ولَكِـنْ سَلْـهُ هَـلْ رَجَـعَ الهَـدِيـلاَ

نَظُـنُّ حَـيَاتَـنَا الـدُّنْيَا مُـقَامًا ... عَلَـى أنّا شَـهِـدْنَاهَا رَحِـيلاَ

نلاحظ أنّ كل من الألفاظ (نُشَيِّعُ، البُكَا، مَيْتًا، أَفْنَى، الحمَامُ، نَوْحَا، رَحِيلاَ) توحي بجوِّ الفراق والحزن، محمّلة بمعاني الاستسلام للموت، وتؤكّد حقيقة الفناء والرجوع إلى الله، ويصوغ الشّاعر تلك العبارات مازجا بين اللّغة السلسة والحِكم والمواعظ. فجاءت اللّغة، هنا، معبّرة عن إحساسه دالّة على براعته في الصّياغة والتشكيل اللّغوي.

1) المصدر السابق، ص:179

2) **هِيْمٌ**: الهِيَامُ هي الإبل العِطاشُ.

3) **رَسِيس**: رَسَّ الهوى في قلبه والسَّقَمُ في جسمه رَسًّا ورَسِيسًا وأَرَسَّ: دخل وثبت، ورَسُّ الحُبِّ ورَسِيسُهُ: بقيته وأثره.

4) المصدر السابق، ص:96.

1-3-البداوة:

تتجلّى اللّغة البدوية بصورة واضحة في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، وبخاصّة في الأراجيز التّي كانت تستخدم مثل هذه الألفاظ حتّى مطلع العصر العباسي[1]، ولنا أن نتساءل، هنا، بماذا يمكن أن نُفَسِّرَ هذا الحضور للألفاظ البدوية في شعر "**التّطيلي**" وهو ابن بيئة حضرية مترفة؟ نجيب، فنقول: ربّما كان تأثير الثقافة المشرقية العربية القديمة التّي شاعت في الأندلس، فيما يبدو، وراء هذه النزعة البدوية في شعر "**التّطيلي**"، أو أنّ حنين الشّاعر إلى بيئة أسلافه العرب الّذين لا يفتأ يفخر بأمجادهم، ويتلو من أحاديثهم وأخبارهم ما يجذبه إلى تمثّل بيئتهم والتأثّر بثقافتهم[2]، فنلمح في وصفه البدوي ذِكر بعض حيوانات الصّحراء من ظباء، وبقر وحشي، وصقور...، كما في قوله[3]: (طويل)

وَحَتَّى الْتَقَــى فِــي سُبْلها الصَّــقْرُ مخـفقًا وليْثُ الشَّرَى غَرْثَانُ[4] والسِّرْبُ[5] والإجْلُ[6]

يبدو الشّاعر في هذا البيت مُخلصًا للطّبيعة البدوية، فيذكر (الصَّقْرُ، ولَيْثُ الشَّرَى، والظِّبَاء، وبقر الوحش)، ومعلوم أنّ هذه الألفاظ لا تعدو أن تكون من المخزون اللّغوي للشّاعر الّذي لا شكّ حفظه من التراث الشّعري القديم، ولا مناصّ أنّ الشّاعر في هذا البيت كان مُقلِّدا أكثر منه مجدّدا، حيث ساعدته ثقافته الأدبيّة على تمثّل هذه الألفاظ، والتعبير بها عن أفكاره ومشاعره.

كما نلمس حضورا قويًّا للّغة البدوية في قصيدة "**التّطيلي**" التّي مدح بها أبا العلاء بن زهر، فيقف أمام الإبل، ويصفها وَصْفًا يُنْبِئُ عن معرفة بها، وبأوصافها، وحركاتها. يقول في ذلك[7]: (بسيط)

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:243.
2) نفسه، ص:232.
3) المصدر السابق، ص: 109.
4) **غَرْثَانُ**:الغَرَثُ هو الجُوعُ.
5) **السِّرْبُ**: من الظباء.
6) **الإجْلُ**: القطيع من بقر الوحش.
7) المصدر السابق، ص:50-51.

أَمَا تَـرَى العِرْمِـسَ[1] الوَجْـنَاءَ[2] كَيْـفَ شَكَـتْ طُـولَ السّـفَار فلـمْ تَعْجِـزْ ولَـمْ تَخُـرِ
تَسْـرِي وَلَـوْ أنَّ جَـوْنَ اللَّيْـلِ مَعْـرَكَـــةٌ مِـنَ الـرَّدَى كاشِـرًا فـيهَا عَـنِ الظُّفُـرِ
بَاتَـتْ تَوَجَّـى[3] وَقَـدْ لاَنَـتْ مَـوَاطِئُـهَا كَأَنَّــهَا إِنَّـمَا تَخْــطُـو عَلَـى الإِبَـــرِ
مِـنْ كُـلّ نَاجِيـةِ الآمَــالِ قَـــدْ فَصَـلَتْ مِـنَ الـرَّدَى فَحَسِـبْنَاهَا مِـنَ البُكُـــرِ
تَخْشَــى الزمــام فتثْنِــي جِـــيدَهَا فَـــرَقًا كَأَنَّـــهُ مِــنْ تَثَنّـــي حَـيَّـــةٍ ذَكَـــــرِ

يصف الشّاعر في هذه الأبيات ناقته الشّديدة والسريعة التّي حَفِيَتْ من طول السّفر، ولكنها لم تعجز ولم تضعف، بيدا أنّه يضع هذه الفكرة في صورة فنية أسهمت في رسم ناقته بالكلمات، وكأنّنا نراها ماثلة أمام أعيننا حين تجري في سرعة فائقة لا تخشى حلكة اللّيل أو وحشة الظّلام، وحين تثني جيدها خوفًا من شبح الزمام أو حين تخفي من طول السّفر، فتبدو وكأنّها تخطو على الإبر. فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أنّ الكلمات: (العِرْمِسْ، الوَجْنَاءَ، طُولَ السّفار، تعجز، تخر، الرّدى، ناجية، الزّمان، جيدها، حيّة ذكر) كلمات أقرب إلى التعبير عن البيئة العربية القديمة منها عن بيئة الأندلس المتحضرة.

كما نجد في شعره حديثا عن الطّلل[4] الّذي ألفناه في الشّعر العربي القديم، ويظهر ذلك في قوله مخاطبا الطّلل على عادة شعراء الجاهلية[5]: (رجز)

يَا طَـــللَ الحَــــيِّ أَرَاهُ قَــــــدْ طَسِــــمْ[6]
لَــــمْ يَقْـــــدُمِ العَهْـــــدُ فَـــمَا بَالُ القِـــدَمْ
أَخَــــــرَسٌ بِدِمْـنَتَيْـــــــــــكَ أَمْ صَــــمَمْ
أَمْ شيمـــــــــةٌ أَعْـــدَتْ فَقَـــدْ تُعْـدِي الشِّـيَمْ
عُوجِــــي علــــى الـــخَيْمَاتِ مِنْ وادِي خِيَمْ[7]

1) **العِرْمِسَ**: الناقة الشديدة.
2) **الوَجْنَاءَ**: الضخمة.
3) **تَوَجّى**: تشكو الوجى لكثرة السير والتعب.
4) المصدر السابق، ص: 181.
5) نفسه، ص: 182-183.
6) **طَسِمْ**: طمس واندثر.
7) **خِيَمْ**: اسم جبل بعمايتين.

عَــــادَتْ هُمُـــــــومًا بَعْــدَمَا كَانَــــتْ هِـمَمْ

سلك الشّاعر في هذه المقطوعة مسلك القدامى، فذكر الطّلل، وناداه، ووصفه على عادة الشّعراء القدامى بأنّه أخرس أصمّ، ويذكر بعد ذلك المرابع والأماكن التّي تذكّره بالمحبوبة، مثل: وادي خِيَمْ، وهذه لغة قديمة في ألفاظها وتراكيبها، إذْ من غير الطّبيعي أن يلتزم الشّاعر بالوقوف على الدّيار والرسوم البالية، وما هذا إلاّ محاكاة لطريقة الشّعراء القدامى في المشرق، وتَوَسُّل مثل هذه الألفاظ يُعَدُّ حفاظًا على أوابد اللّغة، لكنه لاشكّ تقليد محض.

1-4- الرّمزية:

جعل "**الأعمى التّطيلي**" لغته رامزة موحية، ويظهر ذلك من خلال توظيفه لبعض الألفاظ التّي حملت بذور الرمزية، وبخاصّة تلك الألفاظ المتعلّقة بالألوان والسّيف والصّحراء[1]؛ حيث تتجاوز اللّفظة فيها حدودها المعجمية إلى دلالات أبعد من ذلك، فيتحوّل اللّون عند "**التّطيلي**" إلى ظاهرة رمزية تُشكّل مصدرا هامّا في إنتاج الدّلالة الشِّعرية، ونافذة للإطلال على عوالم الشّاعر الدّاخلية والإيحاء بها، وقد استخدمه "**التّطيلي**" استخداما رمزيّا أكسبه غِنًى وخصوبة، ومثاله توظيف اللّون الأسود ليُعبّر به عن فَقْرِهِ وحاجته. كما في قوله[2]: (طويل)

إذَا اعْتَكَـرَتْ تِلْكَ الغَيَاهِـــبُ جُـــبْتَــهَا إلــى نِيَّــــةٍ جَـــوْرٍ وأُمْــنِيَّـــةٍ قَصْــــدِ[3]

إنّ لفظة " الغَيَاهِبُ" الرّمزية تدلّ على الظّلمة الحالكة التّي يعيشها الشّاعر بسبب فقدانه البصر، والفقر الّذي يُعاني منه؛ فالشّاعر يصف تجربته الخاصّة، وفقره الذّاتي، فعند اشتداد ضائقة الفقر والعوز عليه، فإنّه يسير في غياهب اللّيل الدّامس بحثا عن إطفاء نار الحاجة والعوز في صدره، وتحقيق أمانيه في ظِلِّ الدياجير والجور. فلفظة " الغَيَاهِبُ " هنا حملت بُعدًا نفسيًّا عبّر عن الحرمان الّذي يعاني منه الشّاعر من خلال دلالتها على اللّون الأسود في التعبير.

اكتسب اللّون الأخضر عند "**التّطيلي**" دلالات معنوية ونفسية ووجدانية وعاطفية وفكرية، منها ما يُوحي بالجمال، والكرم، والعطاء، والخير، والنِعم الطائلة، كما في قولـــه يصـــف نِعَـــمَ

1) للمزيد من التفاصيل عن رمزية كلّ من اللّون والسّيف والصّحراء عند التّطيلي ينظر الفصل الرّابع من هذه الدِّراسة.

2) المصدر السابق، ص: 30.

3) النية الجور هي نيّة الأعداء، والأمنية القصد، هي أمنيته في أن يتغلّب عليهم.

المرثية[1]: (وافر)

ونَشْــــأَةُ نِعْــمَـــةٍ خَضْــــــرَاءَ رَفَّـــــتْ رَفِـيــفَ الغُصْـــنِ مَـــالَ مَـــعَ الجَـــنُوبِ

اتّخذ الشّاعر من اللّون الأخضر، هنا، وسيلة إيحائية، تظلّ تثير في المتلقي كلّ معاني الخصب والحياة، من خلال وصف نِعَمِ المرثية، فدلّ على أنّها نِعَمٌ غضَّة وطريّة، تهتزُّ ريًّا ونضارة، فأصبح الأخضرُ، هنا، رمزا لونيا دالاًّ على النضارة والطراوة؛ أي أنّ اللّون في هذه المرحلة أصبح لا يرتبط بأصله الوضعي ودلالته المعجمية؛ لأنّ الشّاعر تمكّن من خلق السّياق الشّعري الّذي يمدُّ المتلقي بفيض الإحياء.

وتتجاوز اللّغة الرمزية عند "**التّطيلي**" الألوان إلى وصف الصّحراء، تلك البيئة البدوية المعروفة بقساوة العيش وشظفه، فيوظِّفها الشّاعر كرمزا معادلا للموت والفناء، كما في قوله[2]: (طويل)

وَعَــــرْضُ فَـــلاةٍ مَا تُعَارِضُـــهَا النَّـــوَى تَـــرَى المَـــوْتَ فِيـــهَا وهو أَعْـــزَلُ شَائِكُ

إنّ لفظة "فَلاَة" المحورية وما معها من مفردات (النَّوَى، الموتَ، أَعْزَلُ، شَائِكُ) توحي كلّها بالموت والفناء ووحشية الصّحراء، وشظف العيش فيها، فلفظة الفَلاة، هنا، من خلال اقترانها بالألفاظ السّابقة الذِّكر حملت معنى الهلاك والموت، وما الفَلاَةُ إلاّ رمزا معادلا لنفسية الشّاعر الحزينة، وحياته القاسية التّي عرفت الحرمان منذ الصغر. فالشّاعر أحسن اختيار اللّفظة المعبّرة عن المعنى بدقّة متناهية، وأجاد السّبك والرّبط فيما بينها، فجاءت لفظة "الفَلاة" موحية وتحمل من الدّلالات أضعاف مدلولها اللّغوي المحدّد.

1-5- الاتّكاء على التراث:

كان التراث العربي القديم[3] المعِينُ الّذي استقى منه "**الأعمى التّطيلي**" كثيرا من ألفاظ شعره ومعانيه، فَيُضَمِّنُ[4] شعـــــــــــره بعض ما يستلهمـــه مــــــــــن التراث الشِّعري والثقافي،

1) المصدر السابق، ص:19.

2) نفسه، ص:89.

3) ونقصد به القرآن الكريم وأشعار السّابقين والأمثال العربية القديمة.

4) **التضمين**: قصدك إلى البيت من الشّعر، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل. – العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق/84/2.

ويَقْتَبِسُ[1] من الذِكْرِ الحكيم ما يفيده في التعبير عن أفكاره ومشاعره، وهذا ما يعكس ثقافته الأدبية والدِّينية، وإحاطته بالموروث العربي، ومن أمثلة اقتباساته من القرآن الكريم[2] قوله في رثاء زوجته[3]: (طويل)

ولا تُخْـــبرِي حُـــــورَ الجِـنَانِ فَـرُبَّمَا غَصَـبْنَكِـــهِ بَيْــنَ الخَـدِيعَـــةِ والمَـكْـــرِ

يَشْعُرُ قارئ البيت بجو الآية القرآنية:﴿ **إنَّ المُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَابِلِينَ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ**﴾[4] ويلاحظ أنّ الشّاعر أخذ من الآيات الكريمات لفظة "حُورٌ" وأشار بذلك إلى النّعيم في الجنة، والنساء الحِسان، فجاء توظيفه لكلمة"حُور" توظيفا محكما يوحي بمضمون الآيات الكريمات، وهو مضمون يشيد بجزاء المتّقين عند الله. وكان "**التّطيلي**" يقتبس من القرآن الكريم بعض ألفاظه وتراكيبه، أو يغترف من نبع معاني القرآن جُمله، أو يضمّن شعره أثرا من روح القرآن ووحيه، كقوله[5]: (متقارب)

فَــيَا سحــــرَ فِرْعَــونَ مَــاذَا تَقُــولُ إذَا جَــــاءَ مُوسَــــى وأَلْقَــى العَـــصَا

ففيه إشارة إلى قوله تعالى مخاطبا سيدنا موسى عليه السلام: ﴿ **وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ**...﴾[6] حيث اقتبس الشّاعر من الآية الشريفة لفظة " ألقِ العَصَا " ليشير إلى قدرة الله وعظمته من خلال معجزة العصا التّي أسندها إلى سيدنا موسى عليه السلام، وفي هذا تحدٍ للظّالمين والكفار، والشّاعر، هنا، اتّكأ على معنى الآية ليعبّر عن مدى انتشار الظّلم والفساد في إشبيلية.

ويقول في إحدى قصائده التّي مدح بها ابن زهر[7] : (بسيط)

وَذِي جَــنَابٍ مَتَـــــى تُلْـمِمْ بِجَانِبِـــهِ فَارْبَـــعْ بِسِيْـنَاءَ واخْلَــعْ جَانِــبَ الطُّـورِ

---

1) **الاقتباس**: أن يُضمِّنَ الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنّه منه. —الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت729هـ)، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت)/137/6.

2) المصدر السابق، ص:57،71، 261، 281.

3) نفسه، ص:73.

4) سورة الدخّان، الآيات 51-54.

5) الديوان، ص:02.

6) سورة القصص، الآية 31.

7) الديوان، ص:57.

ففي قوله " واخْلَعْ جَانِبَ الطُّورِ" إشارة إلى ما جاء في القرآن الكريم في قصّة موسى: ﴿**إنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالوَادِ المقدَّسِ طُوَى**﴾[1].

أمّا التضمين[2] فكان له خاصيّة متميّزة في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، حيث اتّكأ في تضامينه على مصدرين رئيسين، هما: الشّعر والأمثال العربية مستغلاً بذلك ثقافته الواسعة في هذا المجال، فمن تضمينه للشِّعر، قوله[3]: (رمل)

وإِذَا تُدْعَى لِمَجْدٍ فَاحْوِهِ إنّمَا العَاجِزُ مَنْ لاَيَسْتَبِدْ

ففي قوله (إنّما العاجز من لا يستبد) تضمين من شعر عمر بن أبي ربيعة[4]:

وَاسْتَبَدّتْ مَرَّةً واحِدَةً إنّمَا العَاجِزُ مَنْ لاَيَسْتَبِدْ

وظّف الشّاعر عجز بيت عمر بن أبي ربيعة خدمة لموضوعه، حيث ضمّن معنى احتواء المجد إذا دُعي له ممدوحه، وعدم الاستبداد الّذي هو صفة العاجز.

ونلمح آثار شعر امرئ القيس الجاهلي في شعر "**التّطيلي**"، قد تصل إلى تضمين شطر من شعره، على شاكلة قوله[5]: (بسيط)

إذَا رَمَيْتُ القَوَافِي فِي فَرَائِصهَا لَمْ أَرْمِهَا مُتْلِجًا كَفَّيَّ فِي قُتَرِ[6]

فقوله (مُتْلِجًا كَفَّيَّ فِي قُتَرِ) مأخوذ من قول امرئ القيس[7]: (مديد)

رُبَّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ مُتْلِجٍ كَفَّيْهِ فِي قُتَرِهْ

1) سورة طه، الآية 12.

2) الديوان، ص: 1، 10، 18، 28، 37، 41، 48، 52، 94، 110، 112، 116، 124، 150، 172، 173، 184، 191، 204، 216، 217، 225.

3) نفسه، ص:40.

4) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق وشرح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2(1960)، ص:321.

5) ديوان الأعمى التّطيلي، ص:52.

6) **قُتَرِه**: القُتْرَةُ صُنْبور القناة.

7) ديوان امرئ القيس، تح: أنور أبو سويلم ومحمّد الهروط وعلي الشوملي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط1(1991)، ص:201.

توسّل الشّاعر بعجز بيت امرئ القيس، ليُعبِّر عن تفرّسه في حلبة الشّعر، فهو رامٍ لا يحتاج إلى حذرٍ عند تصيّد القوافي، وكأنّه كان يهدف وراء ذلك الفخر إلى رفع قدر شعره في نظر الممدوحين، وإظهار محاسنه حتّى يُدركوا قيمته ويُقدِّرُوا صاحبه على غيره، ونلمح في هذا البيت تمكّن "**التّطيلي**" من استغلال أسلوب جاهلي، وتوظيفه توظيفا مُوفَّقًا للتعبير عن المعنى المقصود.

ويعمد الشّاعر إلى تضمين أبياته شعر السّابقين، ويعكس المعنى، على شاكلة قوله في التعبير عن حاله إبان عصر المرابطين[1]: (بسيط)

أَنَا الذِّي أَجْتَنِي الحِرْمَانَ مِنْ أَدَبِي ... إنَّ النَواظِرَ قَدْ تُؤْتَى مِنَ النَظَرِ

يُضَمِّنُ البيت من قول المتنبي[2]: (بسيط)

أَنَا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إلَى أَدَبِي ... وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

عقد الشّاعر من خلال هذا التضمين موازنة بين حالِه هُوَ، وبين حال شاعر سيف الدولة الحمداني والحظوة التّي لقيها عندهُ وعند غيره بسبب شعره وشاعريته، غير أن "**التّطيلي**" نال عكس ذلك عند أمراء الدّولة المرابطية، فلم يجْنِ من شعره سوى الحرمان.

ويُضمِّنُ بعض أبياته من شعر زهير بن أبي سلمى، كما في قوله يمدح أبا القاسم بن حمدين[3]: (طويل)

إذا ضَلَّ طُلاّبُ المَكَارِمِ سُبْلَهَا ... فَأَنْتَ لَهَا أَهْدَى مِنَ اليدِ لِلْفَمِ

فقوله (أَهْدَى مِنَ اليَدِ لِلْفَمِ) تضمين من شعر زهير بن أبي سلمى في قوله[4]: (طويل)

بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسَحْرَةٍ ... فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كاليَدِ لِلْفَمِ

بالغ الشّاعر، هنا، في نعت ممدوحه بالهداية والرشاد إلى المكارم، فجعله في ذلك أهدى من اليد للفم؛ فاليد إذا قصدت الفمّ لا تخطئه، فوجد بذلك في التراث الشِّعري القديم ما يُعينه في توصيل المضمون.

---

1) الديوان، ص:52.
2) ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت)/83/4.
3) الديوان، ص:173.
4) ديوان زهير بن أبي سلمى، علي حسن الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1(1988)، ص:104.

أمّا الأمثال[1] فكانت هي الأخرى مصدرا من المصادر التّي استقى منها الشّاعر مادّته للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وهذا مانجده في قوله يمدح بني زهر[2]: (بسيط)

مِـنْ حَـيْثُ شِئْــتَ فَـذَرْنـي إنَّني زَمِـرٌ[3] وحـيثُ شِئْـتَ فَكِلْنِـي إنَّنِـــي حَشَــفُ[4]

أشار الشّاعر إلى المثل " أَحَشَفًا وَسُوءَ كَيْلَةٍ "[5] وهو يُضرَبُ لمن يجمع بين خصلتين مكروهتين[6]، و"**التّطيلي**" يجمع بين هاتين الخصلتين ليعبّر بهما عن حاله؛ فهو ضيّق الصدر باغترابه ومعاناته عبّر عنها باللّفظ" زَمِرٌ"، وأوضاعه مزرية عبّر عنها باللّفظ " حَشَفُ " وهو التمر الرديء كناية عن سوء حاله وتفاقم الحاجة، وطلبه الإعانة من الممدوح.

استثمر "**التّطيلي**" الأمثال العربية ليُصْدِرَ نصًّا غنيًّا بالإيحاءات والدلالات الجديدة، وهو اختيار قصدي واعٍ، ومن أمثلته قوله[7]:(طويل)

وَحَـتَّى أَرَتْـــهُ كُـــلَّ بَيْضَـــاءَ شَحْمَــــةً وَلَــوْ أنَّــهَا فِـــي رَاحَــتَيْــهِ قَتِيـْـــرُ[8]

استدعى الشّاعر في هذا البيت المثل العربي " مَا كُلّ بَيْضَاءَ شَحْمَةً "[9] والمثل فيه دلالة نحو وجوب التفرّس في الأشياء، وعدم الخلط بين الأمور، فليس كلّ ما أشبه شيئا فهو ذلك الشيء، وهذا الخلط وفقدان التدبّر هو ما أصاب أعداء ممدوحه ابن زهر وابنه مروان مُعْلِنًا عكس ما أثبت بالنّص النثري مُغَيِّرًا ما قاله من حالة النفي إلى حالة الإثبات.

1) الديوان، ص:41، 48، 94، 116، 191، 230، 204، 216.
2) نفسه، ص:84.
3) **زَمِـرٌ**: ضيّق الصدر
4) **حَشَـفُ**: التمر الرديء.
5) مجمع الأمثال، الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري)، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2 (د، ت)/288/1.
6) نفسه، الصفحة نفسها.
7) الديوان، ص:61.
8) **قَتِيـْـرُ**: أوّل ما يظهر من الشيب.
9) مجمع الأمثال، الميداني/307/2.

وقد أدرك "**التّطيلي**" الدور الّذي تضطلع به الأمثال في توصيل الأفكار والمضامين، فعمد إلى استغلالها في شعره خدمة للنّص المدحي، بخاصّة، وهذا ما نجده في قولة يمدح الأمير أبا يحي[1]: (بسيط)

فَــإِنْ أَبَــتْ فَالــرَّدَى رَهْــنٌ بِمُعْضِلَــةٍ لاَ الــقَارَةُ انْتَصَفَــتْ مِنْــهَا وَلاَ عَضَــلُ

استدعى الشّاعر من مخزون الذّاكرة المثل العربي" قَدْ أَنْصَفَ القَارَةَ مَنْ رَامَاهَا "[2] ويقولون إنّ الديش وعضل يقال لهما القارة، وهم رُماة مشهورون، وقيل في حرب بين قريش وبين بكر بن عبد مناف بن كنانة، فإذا كانت القارة لم تنتصف في تلك المعضلة فهي معضلة عسيرة[3].

وفي قوله[4]: (وافر)

وَأُسْــوَتُــكَ الــرَّسُــولُ وإِنْ يَشُكُّــــوا فَعِنْـــــدَ جُهَيْنَـــــةَ الخَـبَــرُ اليَقِيْـــنُ

فعجز البيت مأخوذ من المثل العربي" عِنْدَ جُهَيْنَةَ الخَبَرُ اليَقِينُ "[5] ويُضرب في معرفة الشّيء حقيقة.

وقد يلجأ الشّاعر إلى تحوير المثل العربي،كقوله في مدح محمد بن عيسي الحضرمي[6]: (طويل)

وَقَالَــتْ فُــلانٌ لَـمْ تُصَـرِّحْ عَـنْ اسْمِــهِ فَقُلْــتُ فَتــىً لَـوْ أَنَّــهُ مِـثْـلُ مَــالِكِ

في قوله:" فَتىً لَوْ أَنَّهُ مِثْلُ مَالِكِ " تحوير للمثل العربي" فَتىً ولاَ كَمَالِكٍ "[7].

تُفضي بنا دراسة خصائص اللّغة عند "**الأعمى التّطيلي**" إلى الإقرار بأنّ لغته جمعت بين الجزالة والبداوة والرقّة، فوضع بذلك أحجارا أخرى في بناء ما يمكن أن نسميه بالمذهب الأندلسي المحافظ الّذي يحتفظ ببعض مكوّنات طريقة العرب في المشرق، ويُلبسها من تعبير الأندلسيين حُلّة

1) الديوان، ص:116.
2) مجمع الأمثال، الميداني/63/2.
3) ديوان الأعمى التّطيلي، الهامش، ص: 116.
4) نفسه، ص:204.
5) مجمع الأمثال، الميداني/623/1.
6) الديوان، ص:94.
7) مجمع الأمثال، الميداني/35/2.

أنيقة تتميّز، في الغالب، برقّة الألفاظ وجمال الأساليب[1]. وقد وصف "**التّطيلي**" شعره الّذي جمع بين الطّريقة الأندلسية وحضارتها، وبين بداوة الطّريقة العربية وجزالتها بمثل حسّي بليغ، حين قال في خاتمة إحدى قصائده المدحية[2]: (متقارب)

إِلَيــــكَ وإِنْ رَغِــــمَ الــــكَاشِحُــونَ وُدًّا صَــــحِـيحًا وَشِعْــــرًا قُــــرَانَا

قَــوَافِــــيَ كَالشُّهْـــبِ لكـــنَّ تِـــلْكَ تُصَـــــانُ فَهَــــبْ هَـــذِهِ أَنْ تُصَانَا

تُشَــــمِّمُكَ الــــوَرْدَ والياسَمِيــــنَ وإنْ كانَـــــتِ الشِّيْـــحَ والأَيْهُـقَانَا

فالورد والياسمين من أزهار البيئات الحضرية، أمّا الشيح والأيهقان فمن نباتات البادية.

ثانيًا:المعجم الشّعريّ:

يُشكِّلُ المعجم الشِّعريّ عنصرا هامًّا في بنية الخطاب الشِّعريّ، بل هو المستوى الأساس في البناء الفنيّ للنّص الشِّعريّ، وهذه الأهمية الّتي يكتسيها المعجم الشّعريّ لا تنفي وجود علاقات تربطه بباقي المستويات التركيبية والإيقاعية والدّلالية للعمل الأدبي، وعلى هذا الأساس فإنّ مفتاح الولوج إلى تحديد البنيات الدّلالية للّغة الشّعرية يتمثّل في التعامل مع المعجم الشّعريّ، ومحاولة تحديد طبيعته ومكوّناته، وذلك هو الّذي يحيلنا إلى البنيات اللّغوية الأخرى باعتبارها محاور تحدِّد القدرة الجمالية والإيحائية للنّص الشّعري، وقد أشار العقّاد إلى أنّ الشّاعر الحقّ هو الّذي يصنع معجمه، والّذي من خلاله " نعرف نفسه ماهي، ومزاجه ماهو، والدّنيا الّتي كان يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع في روعه، وتتمثّل في خياله "[3].

من هنا نجد التباين بين الشّعراء من خلال تَكَوُّن معاجمهم الشِّعرية بدلالات جديدة للألفاظ، ارتبطت بتجاربهم الشّعريّة المختلفة. وبتأمّلنا لشعر "**الأعمى التّطيلي**" نجد أنّ المعجم الشِّعري عنده قد تمثّل في أربعة محاور، هي:

1-ألـــــفاظ الطّبيعـة

2-ألـــــفاظ المـــدح

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص: 246.

2) الديوان، ص: 196.

3) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عبّاس محمود العقّاد، مطبعة حجازي، القاهرة، (د، ط)(1937)، ص:164.

3-ألفاظ الرّثاء والشّكوى

4- ألـــفاظ الـغـــزل

2-1- ألفاظ الطّبيعـــة:

كان للطّبيعة الأندلسية أثرٌ جليٌّ في نفس الشّاعر الأندلسي "**الأعمى التّطيلي**"، فحاكاها و شخّصها، وجعل منها إنسانا يشاركه أفراحه وأحزانه، فحكاها في لونها وفي صوتها وفي حركتها، وجاء توظيفه لها لاَ مِنْ رؤية بصرية، بل إنّ سمعه قد رأى قبل بصره، فمن خلال استعماله لمفردات الطّبيعية، وبَثِّهَا في نصوصه يبدو كأنّه شاهد هذه المناظر فراحَ يصفها ويعبّر عنها في قصائده، فَعَوَّضَ عن فَقْدِ البصر بقوّة التصوّر، ورقّة الوصف الّذي اعتمد على تصوّرات لا تعدو أن تكون مجرد نقل قائم على السّمع والتخيّل، وقد بلغ عدد المفردات الدّالة على الطّبيعة في شعر "**التّطيلي**" حوالي سبع وعشرين كلمة، بمجموع خمسمائة وثمانين مفردة، تنوّعت مابين ألفاظ مستوحاة من الطّبيعة الساكنة وأخرى من الطّبيعة المتحرّكة، توزّع معظمها على النحو الآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
اللّيل	102	البحر	24	الورق	03
النّجوم	61	الغمام	23	الصّحراء	05
الرّوض	30	البدر والقمر	21	الغزالة	02
الصّبح	28	الماء	22	الحمام	02
الزّهر	28	الريح	15	الحيّة	02

جدول رقم1: يوضّح توزيع ألفاظ الطّبيعة في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ "**الأعمى التّطيلي**" وظّف لفظة (اللّيل) بكثرة، حيث تكرّرت في شعره حوالي مائة واثنتي مرّة، وهو عدد ليس بالقليل، وردت في صيغ مختلفة: مفرد، وجمع،

ومؤنث (اللّيل، اللّيالي، ليلة...)،كما أنّ استخدامه لصيغة المفرد فيها أكثر من صيغة الجمع، استعملها بصيغة التأنيث ليلة، في قوله يصف زيارة طيف محبوبته له[1]: (طويل)

أَمِــنْكَ الخَـيَالُ الطَّارِقِــي كُــلّ لَيْلَـــةٍ عَلَى مِـثْلِ حَـدِّ السَّيْفِ أَوْ طُـرَّةِ[2] البُــرْدِ

وليلـــة وَافَانِــي وَقَـدْ نِمْـــتُ نَوْمَــةً وَكُــــنْتُ أَنَا والنَّجْــمُ مِنْــهَا عَلَـى وَعْــدِ

عبّرت لفظة " ليلة " في البيتين عن الزّمان الّذي زاره فيه طيف المحبوبة، وقد أتاه بغتة من غير دعوة وعزيمة مسبقة.

كما استعملها بصيغة الجمع (اللّيالي) للتعبير عن الماضي السّعيد رفقة المحبوبة. يقول[3]: (وافر)

وَأَشْهَــى مِـــنْ لَيَالِـــي الوَصْـلِ تَتْــرَى ويَا شَــــوْقًا إِلَــــى تِـــلْكَ اللَّيَالِـــي

عبّرت لفظة (اللّيالي) عن الماضي السّعيد رفقة المحبوبة والحنين إلى ليالي الوصل الّتي طالما ألحّ الشّاعر على استحضارها في ذاكرته، تلك اللّيالي الّتي كانت تجمعه رفقة محبوبته.

واستعمل الشّاعر لفظة اللّيل بمعناها (الدُّجَى) ليعبّر بها عن ظُلمة الليّل ووحشته. يقول في وصف وحشية اللّيل[4]:(طويل)

دُجـىً لَـوْ سَـرَتْ فيهَا الشَّيَاطِينُ تَرْتَقِـي إلـــى الســرِّ لـــمْ تَخْلُـصْ إليـهَا النَيَازِكُ

عكست لفظة (الدُّجَى) الحالة النفسية الحزينة للشّاعر؛ فهو يرى في اللّيل ظُلمة وخوفا ووحشية.كما استعمله أيضا بصيغة المفرد (اللّيل)، في قوله[5]: (رمل)

وَطَـــــوِيلِ اللَّيْـــــــلِ مُــسْتَـوْفِــزِهِ[6] يَتَــلَظَّـــى بَيْــنَ خَـــوْفٍ وَوَمَــــــدْ[7]

---

1) الديوان، ص:33.

2) **طُرَّةُ**: طُرَّةُ الثوبِ، وهي شِبْهُ عَلَمَيْنِ يُخَاطانِ بجانبي البُرْدِ على حاشيته، والطُّرَّةُ: كُفَّةُ الثَوْبِ.

3) المصدر السابق، ص: 95.

4) نفسه، ص:90.

5) نفسه، ص:39.

6) **مُسْتَوْفِزِهِ**: اسْتَوْفَزَ في قِعْدَتِهِ إذا قعد قعودًا منتصبا غير مطمئن، والوَفَزَةُ أن ترى الإنسان مُسْتَوْفِزًا قد اسْتقلَّ على رجليه ولما يستو قائما وقد تهيّأ للأَفْزِ والوثوب والمضِيِّ، يُقال له: اطْمئنَّ فإنّي أراك مُسْتَوْفِزًا، والمسْتَوْفِزُ الذي قد رفع أليتيه ووضع ركبتيه.

7) **وَمَدْ**: شدّة حَرِّ اللّيل.

جاءت لفظة (اللّيل)، هنا، بصيغة المفرد للتعبير عن حالة القلق وعدم الارتياح التّي يعاني منها الشّاعر جرّاء طول اللّيل، وبما أنّ العمى ليل مظلم، فالتّطيلي يخافه لعدم إبصار ما يجري حوله. وتأتي لفظة (النَّجْمُ) في المرتبة الثانية من معجم ألفاظ الطّبيعية، حيث بلغ عددها إحدى وستين لفظة، وكان يستخدمها بصيغتي الجمع والمفرد للدّلالة على سموّ مكانة ممدوحه ورفعته. وهذا ما نجده في قوله يمدح ابن حمدين[1]: (بسيط)

رَبِيعَــــــةُ الـقُرَشِــــي السَّامِــي بِهِمَّتِــهِ مِنْـــهُ إِلَـــى نَسَــبٍ بِالنَّجْــمِ مَقْــرُونِ

جاءت لفظة (النَّجم) بصيغة المفرد، دالّة على رِفعة نسب الممدوح والمنزلة العالية التّي يتبوّأها، وهذا الاستعمال جاء في محلّه؛ لأنّ النّجم كما هو معروف عالٍ، ويرمز به إلى سمو المكانة وعُلُوها.

وتليها لفظة "الرَّوْضُ" في المرتبة الثالثة، حيث وصل عددها إلى ثلاثين لفظة، استعملها بصيغتي المذكر والمؤنث، غير أنّ صيغة المذكر هي الطّاغية في استعمالات "**التّطيلي**" لها، وقد حملت في مجملها معنى الحُسن والبهاء،كقوله في إحدى قصائده التّي هنّأ بها ابن الحضرمي ببعض الأعياد[2]: (خفيف)

بَيْـنَ لَـيْلٍ كَخُضْـرَةِ الـرَّوْضِ فِـي الحُسْـنِ وَصُبْـــحٍ كَعَــرْفِــــهِ فِـــي الشَّــمِيمِ

حملت لفظة "الرَّوض"، هنا، دلالة الحُسن والجمال؛ حيث شبّه الشّاعر اللّيل الدّامس بخضرة الرّوض الكثيف التّي توحي بالرهبة لشدّة سوادها المخضَّرِّ في الحُسن والجمال والتنسيق.

كما وظّف لفظتي "الصُّبْحُ والزَّهْرُ" حوالي ثمانٍ وعشرين مرّة، بصيغتي المفرد والجمع، ثمّ لفظة "الشّمس" حوالي سبع وعشرين مرّة، وكان يرمي من خلال توظيفه لها إلى تصوير الجمال الخَلْقِي لممدوحه، وهذا ما نجده في قوله يمدح أبا العباس صاحب الأحباس[3]: (كامل)

أَنْـتَ الصَّـبَاحُ فَـــمَا يَضُـــرُّ مُـؤَمَّـــلٌ أَلا يَقِيــــسَ سَـــنَاكَ بالنِبْـــــرَاسِ

1) المصدر السابق، ص:207.
2) نفسه، ص:165.
3) نفسه، ص:74.

جاءت لفظة (الصَّبَاحُ) حاملة لمعنى النور والإشراقة التّي يتمتّع بها الممدوح. وللتدليل على جمال وجه زوجته التّي أتى عليها سيف المنون استعمل لفظة "الزّهر" للتعبير عن ذلك.كقوله[1]: (طويل)

يهـــوِّنُ وَجْـــدِي أنَّ وَجْهَـــكِ زَهْـــرَةٌ   وأَنَّ ثَـرَاهَا مِـــنْ دُمُوعِـــي عَلَى ذِكْـرِ

عبّرت لفظة (زَهْرَةٌ) عن جمال وجه المرثية وحُسنه حتّى وهي في قبرها.

ثمّ تأتي لفظة "المطر" بمرادفاتها المتنوعة حيث وصل عددها إلى حوالي سبع وعشرين لفظة، مُتّخذة في توظيفها دلالات الخصب والنماء والجود والكرم.كقوله في إحدى مرثياته[2]: (بسيط)

جَــادَتْ ثَــــرَاهُ فَـرَوَّتْـهُ مُجَـلْجِلَـــةٌ   تَكَـــادُ تَـرْوِي صَـدَاهُ العيشَـةَ الرَّغَـدَا

مِــنْ كُـــلِّ غَادِيــــةٍ مَا بَاشَـرَتْ بَلَـــدًا   إلاّ تَرَنَّـــحَ ضَاحِـــي تُرْبِــهِ وَشَـــدَا

تدلّ لفظة "الغادية" على المطر الّذي يحمل معه الخير والحياة، ومن استعمالات الشّاعر لهذه اللّفظة نجد لفظة "الغَمَامُ"،كقوله مخاطبا ممدوحه من بني الحضرمي[3]: (طويل)

وَأَنْـتَ الغَــــمَامُ الجَــــوْدُ يُرْجَــى وَيُتَّقَـى   عَلَـــى بِـدَرٍ[4] مِــنْ صَـوْبِـهِ وَبَــوَادِرِ

استعملت لفظة "الغَمَامُ" في هذا السياق استعمالا مجازيّا؛ فالشّاعر جعل ممدوحه هو الغمام نفسه، ثم جعل هذا الغَمَام جوادا كريما، وذلك لما يحمله من ماء.

أمّا ألفاظ كلّ من "الجبل والأسد والبحر" تكرّرت حوالي أربع وعشرين مرّة، حملت معنى الثبات والقوّة والجود والكرم وهذه الصّفات كان يتحلّى بها ممدوحو "**التّطيلي**" سواء أكانوا أحياء أم أمواتا. أمّا باقي الألفاظ الأخرى جاءت بنسب متفاوتة في استعمالات "**التّطيلي**" لها، لكن بنسبة ضئيلة مقارنة مع الألفاظ السّابقة الذِكر، وأدّت كل منها دورا في التعبير عن أفكار الشّاعر ومشاعره حسب السّياق الّذي وردت فيه.

---

1) المصدر السابق، ص:70.

2) نفسه، ص:27.

3) نفسه، ص:55.

4) **بِدَرٍ**: يقال ابْتَدَرَتْ عيناه أي سالتا بالدّموع.

وهذه الكثرة في توظيف معجم ألفاظ الطّبيعة عند "**التّطيلي**" قد يعود إلى ما شاع في معجم الشّعر إبان عصر المرابطين "من عنصر الطّبيعة متأرجّا بعطر الزّهور ونسائم الحقول،... ولعلّ اهتمام الشّاعر الأندلسي بالطّبيعة... تعبير صادق عن روح الإسباني المسلم الّذي اتّخذ من السّماء والورود رمزا لأحلامه وتأمّلاته في الدّين والحبّ والجمال "[1].

2-2- ألفاظ المدح:

شكّلت ألفاظ المدح قسما معتبرا من شعر "**الأعمى التّطيلي**"، حيث تركّز استعماله لها في تسعة ألفاظ بمجموع ثلاثمائة وستة كلمة، دلّت في معظمها على الصّفات الخُلُقية التّي يتمتّع بها ممدوح "**التّطيلي**" من قوّة وكرم،كما دلّت أيضا على حروب المرابطين مع النصارى الإفرنج، وتوزّعت على النحو الآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
السّيف	111	الشّجاعة	20
الحرب	50	النقع	11
الرمح والسهم	38	الأعداء	10
الخيل	31	الجيش	05
الكرم	30		

جدول رقم2: يوضّح توزيع ألفاظ المدح في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

يبدو من خلال الجدول أنّ لفظة "السّيف" استأثرت باهتمام **الأعمى التّطيلي**، حيث وصل عدد استخدامه لها حوالي مائة وإحدى عشرة مرّة، باسمه، وصفاته، وركّز في استعماله للفظة

1) الشِّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السّعيد، ص:391.

السّيف على ذِكره بصفاته بصيغتي المفرد والجمع، وكان سيف الممدوح وسيلة لمقارعة الأعداء، والفتك بهم في الحروب. وهذا ما نجده في قوله يمدح القاضي أبا العباس[1]: (طويل)

نَضَــاهُ أَمِيــــــرُ المُـــؤْمِــنِيـــنَ مُهَنَّـــدًا   لِكُـــلِّ دَمٍ مِنْـــهُ وإِنْ عَـــزَّ سَافِــكُ

وقوله في مدح أبي العلاء بن زهر[2]:(بسيط)

والــهَامُ تَحْــتَ الظُّبَا والبِيْـضُ قَدْ حَمِيَتْ   فَـــمَا تَطَايَـــرُ إلاَّ وَهـــي كالشَّــــرَرِ

استخدم "**التّطيلي**" لفظة السّيف وركّز على صفاته (مهندا، البِيض) للدّلالة على قوّته، وشدّة وقعه في الأعداء، فهو رمز لإحقاق الحقّ ومحق الباطل.

واستخدم الشّاعر لفظة "السّيف" في الإطار المجازي، واصفا من خلالها قوّة ممدوحه علي بن يوسف بن تاشفين. يقول في ذلك[3]:(خفيف)

بَيْـــنَ سُمْـــرِ القَـــنَا وَبِيـــضِ النِّصَـــالِ   طُـــرُقُ المُهْتَـــدِيـــنَ والضُــــلاَّلِ

جاءت لفظة "بيض النِّصال" للدّلالة على إقرار الحقّ، وبيان طريق الرشد والهداية لمن أضلّ السبيل.

وتأتي لفظة "الحرب" بمترادفاتها[4] المختلفة في المرتبة الثانية من حيث استعمالات "**التّطيلي**" لها، وصل عددها إلى حوالي خمسين لفظة، وقد غلب على استخدامه لها صيغة المفرد (الحرب) جرى ضمن الإطار الحقيقي لها، وهو ساحة القتال. كقوله في آل ممدوحه[5]: (طويل)

بَهَالِيــلُ أَبْــطَالٌ جَـــحَاجِــحُ[6] سَــــادَةٌ   كَأُسْدِ الشَّرَى فِي الحَرْبِ كالمُزْنِ فِي السِّلْمِ
إِذَا رَكِبُـــوا الجُـــرْدَ الجِيَادَ إِلَـى الوَغَـــى   رَأَيْتَ الأُسُـــودَ الضَّـــارِيَاتَ عَلَـى العُصْـمِ[7]

تُمُثِّلُ مفردتي "الحرب والوغى" الكلمة المحورية التّي تشكّل معنى البيتين، فالشّاعر يصف قوم ممدوحه بأنّهم أقوياء وشجعان يوم الحرب تراهم كالأسود الضّاريات قوّة وشجاعة.

---

1) المصدر السابق، ص: 92.
2) نفسه، ص:50.
3) نفسه، ص:100.
4) مثل: الوغى، الهيجاء، يوم الوغى، يوم الكريهة.
5) المصدر السابق، ص:178.
6) **جَحَاجِحُ**: الجَحْجَحُ هو السيّد الكريم.
7) **العُصْمِ**: العُصُمُ طرائق طرف المزادة عند الكُلْية.

وقد تُسْتَعْمَلُ لفظة "الحرب" استعمالا مجازيا وتأتي في قالب إستعاري.كما في قوله[1]: (متقارب)

وَأَعْـــرَبَتِ الحَـــرْبُ عَـــنْ حَالِـــهَا فَمَـــاتَ الجَـــبَانُ وَعَـــاشَ البَـــطَلْ

استعملت لفظة "الحرب"، هنا، استعمالا مجازيّا لإبراز وجه الحرب السافر، وما يترتّب عليه من هلاك ودمار. أمّا لفظتا "الرمح والسهم"، فقد تبوّأتا المرتبة الثالثة من ألفاظ المدح، حيث وُظّفتا حوالي ثمان وثلاثين مرّة،كان الرّمح وما دلّ عليه من صفات هو الأكثر تكرارا،كما أنّ لفظة "الرمح" هي الأوفر حظًّا في استعمالات "**التّطيلي**" لها، جرت في معظمها ضمن الإطار الحقيقي، حاملة معنى القوّة، وبخاصّة في ساحة الوغى. وهذا ما نجده في قوله[2]: (متقارب)

وَحُـدَّ لِــذي الرمـــحِ[3] أنْ لاَ يَــــرُوعَ أَخَـــاهُ[4] فقَـــدْ جَـاءَ يَبْغِـي الأَمَـانَا
وإلاّ فَسَلَّحْــــهُ رُمْـــــحًا كَـرُمْــــحٍ وَنَبِّئْــــهُـــمَا أَنْ يُجِــــيدَا الطِّـــعَانَا
ولَــوْ أَنَّـــهُ هَـــزَّ يُمْـــنَاكَ رُمْـــحًا وركّـــبَ بَأْسَـــكَ فِيـــهِ ســـنانَا
لقَـــامَ فَـــبَدَّدَ شَمْـــلَ الـــثُرَيَّا وَلَـــوْ أَنَّـــهَا زَبَنَـــتْ[5]بِالزُّبَانَـــى[6]

وردت لفظة "الرمح" بصيغة المفرد، ودلّت في معناها على القوّة التّي تخفي وراءها قوّة الممدوح في ساحة الوغى. أمّا لفظة "الخيل" تكرّر استعمالها إحدى وثلاثين مرّة، ارتبط استعمالها هي الأخرى بمعاني القوّة، نظرًا لدورها الكبير في حركة الجهاد.كقوله في وصف فرسان أُقليش[7]: (طويل)

وحـتَّى تَـدُوسَ الخَـيْلُ أَوْجُـــهَ فِتْيَـــةٍ كِـرَامٍ عَلَيْـــهَا غَيْـــرِ شُـــؤْمٍ ولاَ نُكْـــدِ

---

1) المصدر السابق، ص:133.
2) نفسه، ص: 191-192.
3) **ذو الرمح**: السماك الرامح
4) **أخوه**: السماك الأعزل.
5) **زَبَنَتْ**: دفعت عن نفسها.
6) **الزُّبَانَى**: كواكب على شكل زُبانى العقرب.
7) المصدر السابق، ص:32.

وَتَخْــرُجَ مِــنْ لَيْـــلِ الغُـــبَارِ ولَـــوْ تَــرَى شَــوازِبَ[1] تَــرْدِي[2] تَحْــتَ صمانة تُرْدِي

وما يلاحظ على لفظة "الخيل" أنها استعملت بصيغة المفرد أكثر من صيغة الجمع "خيول" وجاءت في أغلبها معرفة بأل التعريف، للدّلالة على اختصاص الممدوح بها، وللتأكيد على قوّته وحسن تسييره لأمور الحرب. أمّا لفظة "الكرم" التّي تواترت حوالي ثلاثين مرّة، ولفظة "الشّجاعة" التّي تواترت حوالي عشرين مرّة، فقد غلب على استخدامها، عند **التّطيلي**، مايدلّ عليها من مثل: الجود، السماح، الندى، البأس، الكميّ...، وهي معانٍ دلّت في مجملها على الصّفات الخُلُقية النبيلة التّي يتحلّى بها ممدوح **التّطيلي**، على شاكلة قوله في إحدى مرثياته[3]: (بسيط)

مِـــلْءُ القُلُــوبِ جَـــلاَلاً والعُيُـــونِ سَنًا والحـــرب بأسًا وأَكْـــنَافَ النَـــدِيِّ نَدى

دلّت كلّ من لفظتي " بأسا والندى" على صفتي القوّة والكرم اللّتين كان يتحلى بهما المرثي. أمّا لفظة كلّ من " الشّجاعة والأعداء والجيش"، فاستعملت بنسب ضئيلة مقارنة مع الألفاظ السالفة الذِكر، وعبّرت بطريقة أو بأخرى عن أفكار الشّاعر طورًا، وعن الممدوح طورا آخر.

2-3- ألفاظ الرِّثاء والشّكوى:

استعمل الشّاعر ألفاظًا ذات دلالات تشير إلى الحالة النفسية القلقة والحزينة التّي يعيشها، وتعبِّرُ عن انفعالاته ومشاعره، من مثل: الموت، الدّمع، الأسى، الرّحيل، القبر، البكاء، النوائب...) بلغ عددها أربع عشرة كلمة، بمجموع ثلاثمائة وستة لفظة، توزّع معظمها على النحو الآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الموت	130	الشّكوى	11
الدّموع	53	العزاء	9
الأسى	18	الجزع	6

1) **شَوَازِبُ**: مضمرات.

2) **تَرْدِي**: تمشي الرديان، وهو سير بين المشي والعَدْو الشديد.

3) المصدر السابق، ص:23.

الفراق	17	الشجى	6
البكاء	16	الحسرة	4
القبر	15	التوديع	4
النوائب	15	الحرمان	2

جدول رقم3: يوضّح توزيع ألفاظ الرّثاء والشّكوى في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ لفظة "الموت" استأثرت باهتمام الشّاعر، حـــيث تكـــرّرت في شعره بلفظها ومعناها حوالي مائة وثلاثين مرّة، وجاءت في معظمها لتعبّر عن حالة الحزن والألم الّتي تسكن وجدانه المعذّب،كما نجده يستخدمها ليعبّر بها عن قوّة ممدوحه، والموت الّذي يُلحقه بالأعداء في ساحة الوغى، على شاكلة قوله في مدح الأمير أبي يحي[1]:(بسيط)

**لاَ تُبصِـــرُ المَــوْتَ إلاَّ حَـــيْثُ تُبْصِـــرهُ		مَــــوْتًا يُسَـدِّدُ أَحْـــيَانًا ويَعْـتَقِــــلُ**

استُعمِلت لفظة " الموت "، هنا، بصيغة المفرد جرى استعمالها ضمن الإطار الحقيقي لها، وجاءت معبّرة عن قوّة الرّمح الّذي يستخدمه الممدوح في مواجهة الأعداء، فمتى رأيته رأيت الموت معه، وهذا دليل على قوّة الرّمح الّتي تخفي في الحقيقة وراءها قوّة مُستعملهِ.

ويوظف الشّاعر لفظة "الموت" في شعره توظيفا مجازيا،كقوله في إحدى قصائده يشكو فيها الشّيب[2]: (طويل)

**مُصِيبِـي عَلَـى مَــوْتِ الشَّـبَابِ بِلَحْظَـةٍ		وأَيَّــامَ كَانَـــتْ قَبْلَـــهُ تَنْصُـــلُ الإِلُّ**

نلاحظ أنّ لفظة "الموت" استعملت ضمن الإطار المجازي، مقترنة بالشّيب الّذي يوحي بالضعف وفقدان لذّات الحياة، ودُنُوّ وقت الممات، فالشّاعر يرى في الشّيب مصيبة له، وموتًا معنويًّا جعله يتحسّر على أيّام شبابه الّتي خلت.

1) المصدر السابق، ص:114.
2) نفسه، ص:111.

كما يستعمل لفظة "الموت" بمعناها الحقيقي، ضمن إحدى قصائده في الرّثاء. يقول[1]: (طويل)

وَنُبِّئْـــتُ أنَّ المَـوْتَ يَخْـتَـرِمُ[2] الفَتَـى وَلَـمْ يَقْـضِ مِـنْ لَذَّاتِـهِ مَا يُؤَمّـلُ

وَكُـلُّ حَـيَاةٍ فَالمَـنِيَّـةُ بَعْـدَهَا وَلِلْمَـرْءِ آمَـالٌ تَجُـورُ وتَعْـدِلُ

وَمَا كُـلُّ مَنْسِـيِّ المَمَـاتِ مُخَـلَّـدٌ ولكنَّـهُ مَـنْ لَـمْ يَمُـتْ فَسَيُقْتَـلُ

نلاحظ أن كلّ من الألفاظ "الموت، والمنيّة، والممات، ويَمُتْ" اتّحدت لتعبّر عن حقيقة واحدة، ألا وهي حتمية الموت والفناء لابن آدم؛ فمهما طال الزّمن بالإنسان، فستكون نهايته الموت لا محالة.

وتأتي لفظة " الدّمع" في المرتبة الثانية من استعمالات "**التّطيلي**" لها، تكرّرت بلفظها ومعناها في شعره، حوالي ثلاث وخمسين مرّة، جرى استعمالها ضمن الإطار الحقيقي لها، وجاءت لتعبِّر عن الحالة المزرية التّي يعيشها الشّاعر جرّاء الحرمان الّذي يعاني منه؛ فقدانه زوجته وآفة العمى التّي ابْتُلِي بها، وهذا ما نجده في رثاء زوجته. يقول[3]:(طويل)

وَمَـنْ لِـي بِعَيْـنٍ تَحْمِـلُ الدَّمْـعَ كُلَّـهُ فَأَبْكِيـكِ وَحْـدِي لاَ أَقَـرُّ وَلاَ أَدْرِي

وَلِـي مُقلَـةٌ أَفْضَـتْ بِـهَا لَحَظَاتُـهَا إِلَـى عَـبَرَاتٍ جَمَّـةٍ وَكَـرىً نَـزْرِ

وَكَـانَ حَـرَامًا أَنْ تَجُـودَ بِدَمْعَـةٍ وَقَـدْ تَرَكَتْـهَا الحَـادِثَاتُ بِلاَ شَفْـرِ

نلاحظ أنّ لفظة "الدّمع" في هذه الأبيات وردت بصيغة المذكر والمؤنث والجمع، لتدلّ على الحالة النفسية الحزينة التّي يحياها الشّاعر إزاء فقدانه زوجته، وفقدانه بصره؛ فعينهُ كثيرة البُكاء، قليلة النوم، وكان لابدّ لها من الرّاحة بعد أن ذهب نورها، ولكن أَنَّى لها ذلك فالعمى هو سبب البكاء والحزن.

وفي موضع آخر من قصائده في الرّثاء، نجده يشكو عماه عن طريق توظيفه للفظة "الدّمع"، يقول[4]:(كامل)

---

1) المصدر السابق، ص:126.

2) **يَخْتَرِمُ**: يُقال اخْتَرمتهُ المنيّةُ من بين أصحابه؛ بمعنى أخذتهُ من بينهم.

3) المصدر السابق، ص:72.

4) نفسه، ص:80.

سَـلْ دَمْعِـيَ المَبْـذُولَ هَـلْ مِـنْ حِيْلَـةٍ لِـي أَوْلَـهُ فِـي نَوْمِـيَ المَمْنُـوعِ

عبّرت لفظة " الدّمع"، هنا، عن أمل الشّاعر في الشّفاء من عماه، وعلى الرّغم من حزنه فالأمل يخالجه دائما، فقد يكون في كثرة البكاء جلاءً للعين وشفاءً لها ممّا أصابها.

وتستعمل لفظة "الدّمع" عند **التّطيلي**، أيضا، للدّلالة على كثرة البكاء على فقدان المرثي،كقوله في رثاء بعض النساء[1]:(وافر)

أَقُـولُ وَقَـدْ نَـعَـاهَا ناعـياهَا وَأَشْـبُلُـهَا[2] بمنهـلٍّ سَكُـوبِ[3]

تدلّ لفظة "مُنهلٍّ سَكُوبِ" على كثرة الدّمع الّذي ذرفه أبناء المرثية على فقداها .

ثمّ تأتي كلّ من الألفاظ "الأسى، الفراق، البكاء، القبر، النوائب، الشكوى، العزاء..." لتعبّر عن المشاعر الحزينة والحالة النفسية القلقة التّي يحياها الشّاعر، ومن الأبيات التّي تشهد غزارة في توظيف ألفاظ الفراق والشكوى والرثاء، عند التّطيلي، قوله في إحدى مقطوعاته الغزلية[4]:(كامل)

قَالُوا الرّحِيلَ غَـدًا فَشَاهِـدْنَا غَـدًا تَرَنَا أَشَـتَّ نَـوىً وأشْجَـى مَشْهَـدَا

قُـلْ كيفَ يُشْفِقُ مِـنْ مُكَابَـدَةِ الأَسَـى مَـنْ ليسَ يَفْـرَقُ مِـنْ مُكَابَـدَةِ العِـدَا

ذَكَـرَ الحمَـى فَبَكَـى إليـهِ صبَابَـةً حَتَّى بَكَـى مَعَـهُ المُفَنِّـدُ مُسْعِدَا

وَيْلاَهُ مِـنْ ذِكَـرٍ جَمِيـعٍ شَمْلُـهَا بَـدَّدْنَ شَمْـلَ دُمُوعِـهِ فَتَبَـدَّدَا

تتفاعل في هذه القطعة مشاعر الألم قبيل لحظات الرحيل، فينبثق من ذلك حقل تنتظم فيه جملة من ألفاظ الشّكوى والفراق، مثل: " الرّحيل، نوى، أشجى، الأسى، بكى، تبدّدا " اتّحدت كلّها لتُعبّر عن مشهد الرحيل؛ رحيل الأحبة، وما يتبع ذلك من حزن وأسى وبكاء، وتفريق شمل.

2-4- ألفاظ الغزل:

استخدم الشّاعر الألفاظ المتعلّقة بالغزل، وبخاصّة ألفاظ الحبّ ليعبّر عن تجربته الشّعورية والعاطفية، وكانت هذه اللّغة سهلة رصينة ورقيقة، خاطب فيها الشّاعر سلطان الحبّ، فعمد إلى

---

1) المصدر السابق، ص:19.

2) **أَشْـبُلُـهَا**: أبناؤها

3) **منهلٍّ سَكُوبِ**: الدّمع.

4) المصدر السابق، ص:22.

إيجاد ألفاظ تُعينه على ذلك، مثل: " الهوى، القلب، الحبّ، العيون، العشق، الوصل، الشّوق..." بلغ عددها سبع كلمات بمجموع مائة وست وعشرين لفظة، توّزعت كالآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الهوى	50	الحبّ	07
القلب	35	العين	07
الوصل	11	العشق	05
الشّوق	11		

جدول رقم4 : يوضّح توزيع ألفاظ الغزل في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

يُلاحظ من خلال الجدول أنّ الشّاعر أكثر في غزلياته من لفظتي " الهوى والقلب" ليعبِّر من خلالهما عن وجدانه، وما يعتمل بداخله من مشاعر وأحاسيس رقيقة، ويعمد في بعض الأحيان إلى تكثيف ألفاظ الغزل، مثل: "الهوى، العيون، الحبّ"، على شاكلة قوله في إحدى مقدماته الغزلية[1]:(متقارب)

وَلَـمْ أَرَ أَقْـتَـلَ مِـنْ مُـقْلَتَيْـهِ عَلَـى أنَّ لِـي خِبْـرَةً بِالمُقَـلْ
كَـحلتَهُـمَا بِهَـوىً قَاتِـلٍ وقُلْـتُ الهَـوَى خَتْلُـهُ[2] فِي الكَحَلْ
أرَى الحُـبَّ أَوَّلُـهُ شَـهْـدَةٌ تُسَـلَّطُ أَوْ غِـرَّةٌ[3] تُهْـتَبَـلْ
وَآخِـرُهُ سَقَـمٌ مُـدْنِـفٌ[4] هُـو المَـوْتُ أو هُـوَ مِنْـهُ بَـدَلْ

1) المصدر السابق، ص:130.
2) **خَتْلُهُ**: الخَتْلُ تَخَادُعٌ عن غَفْلَةٍ.
3) **غِرَّةٌ**: الغِرّةُ هي الغفلة.
4) **مُدْنِفٌ**: المرضُ اللازم المخامر، ورجل دَنَفٌ ودَنِفٌ ومُدْنِفٌ ومُدْنَفٌ: بَرَاهُ المرض حتّى أشفى على الموت.

نلاحظ من خلال الأبيات أنّ الألفاظ الدّالة على الغزل، مثل "مُقْلَتَيْهِ، الهَوى، الحُبّ" استُعمِلَتْ استعمالا مجازيا، وعبّرت عن تجربة الشّاعر في الحبّ، حيث ركّز في البيتين الأوّل والثاني على فعل العيون وشدّة وقعها في نفسه، وكأنها وسيلة أو سلاح لقتله وما كان ذاك القتل ليتحقّق لولا الهوى الّذي جعله الشّاعر بمثابة الكُحل في عيني المحبوبة ليزيدهما جمالا، ثمّ تنتقل دلالة لفظة "الحُبّ" في البيتين الثالث والرّابع إلى معنى مُكمِّلا لمعنى البيتين الأوّلين، فيعبّر الشّاعر عن تجربته في الحبّ؛ ويبيّن حقيقته وأنّ أوّله لذّة وآخره سقم يُؤدِّي إلى الموت.

يتّضح ممّا سبق أنّ "**الأعمى التّطيلي**" كان كغيره من الشّعراء في استخدام ألفاظ الطّبيعة، و المدح، والرِّثاء، والشّكوى، والغزل غير أنّه آثر استخدام بعض الألفاظ دون غيرها، مثل: لفظة اللّيل، ولفظة السّيف، ولفظة الموت، ولفظة الهوى، ليعبّر عن أفكاره ومشاعره حسب الموقف المعبّر عنه، فكان توظيفه لهذه الألفاظ توظيفا لم ينفصل عن عصره وبيئته، غير أنّنا نجده في بعض المواضع، كما رأينا في خصائص اللّغة، يستعمل مفردات صالحة للحياة في البوادي، من مثل الألفاظ الطّللية " طلل، طَسَمْ، وادي خِيَّمْ، دِمْنَتَيْكَ" والألفاظ الخاصّة بالبيئة الصحراوية، مثل: "فلاة، الصَّقر، العِرْمِسَ الوَجْنَاء"، فكان المعجم الشِّعري الّذي يتحرّك الشّاعر في دائرته وليد الإلهام الفطري، والتحصيل الثقافي، والوضع الاجتماعي، والسّياسي، والحضاري، وكلّ ما يتّصل بحياته.

ثالثًا– التراكــــيب:

إنّ دراسة اللّغة الشِّعرية لأيّ شاعر لا يمكن أن تستوفي جميع أبعادها من خلال دراسة المستوى المعجمي فحسب، وإنّما لابدّ من إبراز مستوى البناء التركيبي الّذي يمثِّلُ المرحلة الأنضج في مجال رصد تطور لغة الشّاعر وإبداعه، ويدرسُ علم التركيب " العلاقات الناشئة بشكل مُطَّرد بين كلمات الجمل التّي تظهر في تراكيب مختلفة، أو بعبارة أخرى يدرس نظام ترتيب أو تآلف الكلمات في الجمل"[1]. وما الخطاب الشِّعري إلاّ مجموعة من الجمل تستمد إنشائيتها من نوعية تركيب مُغاير للتركيب العادي في إطار ما يُطلق عليه خصوصية اللّغة الشّعرية.

سيحاول هذا المبحث أن يرصد أهمّ الظواهر التركيبية وأكثرها شيوعا التّي فرضت هيمنتها على شعر "**التّطيلي**" في محاولة لاكتشاف طبيعة النّص وطرائق تشكيلية عن طريق اللّغة.

1) أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة النهضة العربية، ط3(2001)، ص:208.

تبيّن من خلال استقراء شعر **التّطيلي**، أنّ التراكيب عنده سلكت اتجاهين اثنين، وهما: التراكيب الأسلوبية، والتراكيب النّحوية والصرفية.

3-1-التراكيب الأسلوبية:

يُعَدُّ الأسلوب الوسيلة المميزة للشّاعر في كيفية تعامله مع لغته الشِّعرية، وتشكيلها بصورة تكشف عوالم الجمال والتأثير في النّص الشِّعري، لذا يمكن أن نقول: إنّ الأسلوب هو" الطريقة التّي يعتمدها الأديب في تأليف كلامه للتعبير عن المعاني الدائرة في نفسه"[1]، وهو السبيل الّذي يسلكه الشّاعر في النظم.

وإذا تتبعنا الأساليب التّي توسّلها "**الأعمى التّطيلي**" في تشكيل خطابه الشِّعري، والتعبير عن أفكاره ومشاعره، نجد غلبة الأساليب الإنشائية على الأساليب الخبرية، وهذا ما يدلّ على الحركية والانفعالية التّي يتميّز بها الخطاب الشّعري عنده، وبُعْدِهِ عن التقريرية والإعلامية، وكلّ هذه الأساليب اجتمعت لتعبّر عن الغرض المقصود.

أ-الأساليب الإنشائية:

الإنشاء هو " الكلام الّذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته "[2]، وينقسم إلى نوعين إنشاء طلبي، وإنشاء غير طلبي، والطلب " يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[3]، وسنتناول في هذا العنصر الأساليب الإنشائية الطلبية، إذ هي الأكثر استخداما في شعر الشّعراء من جهة،كما أنّها من أكثر الأساليب المهيمنة في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، وهي على التوالي: أسلوب الأمر، أسلوب النداء، أسلوب الاستفهام، إذ يتمّ تناول التراكيب التّي تثبت حضورا أكثر، ثمّ الأقلّ، فالأقلّ.

1) البلاغة والتحليل الأدبي، أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت)، ص:209.

2) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د، ط) (1974)، ص:74.

3) نفسه، ص: 75-76.

أ-1-أسلوب الأمــر:

وظّف الشّاعر أسلوب الأمر[1] ليُعبِّر به عن شعوره وانفعالاته، وحالاته النفسية لما يحمله من طاقات تأثيرية كبيرة، وهو مظهر أسلوبي واضح الحضور في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، تكرّر استعماله حوالي ثلاثمائة وخمس وثلاثين مرّة، ويبدو أنّ الشّاعر ركّز كثيرا على استعمال صيغة فعل الأمر، وخرج به إلى معانٍ كثيرة، منها الدّعاء، في قوله[2]:(بسيط)

ذُدْ يَا ابْنَ عِيسَــى اللَّيَالِي عَـــنْ مَـوَارِدِهَا   فَـمَا تَرَكْـــنَ لَـنَا عُـــلاً ولاَ نَهَـــــلاَ
وَحُـــدَّ لِلْدَّهْـــــــرِ حَــــدًّا لاَ يُجَـــاوِزُهُ   فَقَـــدْ تَعَـــلَّمَ مِنْـــكَ القَـــوْلَ والعَـمَلاَ
وَلُـحْ صَـبَاحًا إذَا لَـمْ تَسْــرِ بَـدْرَ دُجًـــى   فَقَـــدْ يُـــقَالُ اسْتَسَـــرَّ البَـدْرُ أَوْ أَفَـــلاَ
وَابْسُـــطْ لَـــنَا يَـــدَكَ العُلْـــيَا نُقَبِّلُـــهَا   فإنَّـنَا لَـــمْ نَـــرِدْ بَحْـــرًا ولاَ وَشَــــلاَ[3]
وَدَعْ بِمَــرْآكَ ضَـــوْءَ الصُّـبْحِ عَـنْ كَـثَبِ   فإنَّـــنَا قَـــــدْ ضَــرَبْنَاهُ لَـــــهُ مَثَـــــلاَ
وَطَالِــبِ الــدَّهْــرَ عَــنْ إنْجَـازِ مَوْعِـدِهِ   فَــرُبَّـمَا سَـــوَّفَ الحِـرْمَانُ أوْ مَـــطَلاَ
وَكُــــنْ لَـنَا أَمَـــلاً حَتَّـــى نَعِيـشَ بِـهِ   لاَيَعْــرِفُ العَيْـشَ مَـــنْ لاَيَعْـرِفُ الأَمَــلاَ
خُـــذْ يَا مُحَــمَّدُ شُكْـرِي عَـنْ مَآخِـذِهِ   أَوْحَـــتْ إِلَيْـــهِ العُـــلاَ آيَاتِـهَا قِبَـــلاَ
أَعْــــزِزْ عَلَــيَّ بِدَهْـــرٍ لاَ أَرَاكَ بِـــــهِ   تُدِيـــرُ آرَاؤُكَ الأيَّـــــامَ والــــدُّوَلاَ

من خلال السّياق العام للقصيدة التّي وردت فيها هذه الأبيات نجد أنّ الشّاعر يمدح فيها محمد بن عيسى الحضرمي، ومعروف أنّ رتبة الممدوح أعلى من رتبة الشّاعر، وبالتالي فإنّ فعل الأمر الصّادر من الشّاعر إلى الممدوح هو على غير الحقيقة، فهو يخرج إلى غرض بلاغي وهو الدّعاء، ففي قوله " ذُدْ، حُدَّ للدَّهْرِ، لُحْ صباحا، ابْسُطْ لنا يدك، دَعْ بمرآكَ، كُنْ لنَا أَمَلاً، خُذْ يَا محمّد، أَعْزِزْ عَلَيَّ بِدَهْرٍ" لا يعني بذلك أنّه يقصد أن يُوجب ممدوحه بكلّ تلك الأفعال، ممّا يعني

1) **الأمر**: هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول يُنْبِئُ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء. - الطراز، العلوي (الإمام يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم)، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2002)/155/3.

2) الديوان، ص:118.

3) **وَشَلاَ**: الوَشَلُ: الماء الكثير.

أنّ غرض الأمر، هنا، هو الدّعاء. وقد يخرج أسلوب الأمر عند "**التّطيلي**" إلى معنى طلب الشفاعة والالتماس، كما في قوله من قصيدة مدح بها ابن حمدين[1]:(طويل)

أَعِـــدْ نَظَـــرًا فِيهِـــمْ وَفِـــي حُـرماتِهِـمْ وَإِنْ لَـــمْ يُعِـــيدُوا نَظْـرَةً فِـي العَوَاقِـبِ
وَكُـــنْ بِهِـمُ أَدْنَـــى إِلَـى الرّشْـدِ مِنْهُـمُ تَكُـــنْ هَـذِهِ إِحْـدَى عُـلاَكَ العَـجَائِبِ

فالشّاعر، هنا، من خلال توظيفه لفعلي الأمر " أَعِدْ،كُنْ" يطلب الشفاعة والاعتذار عن قوم أخطأوا في حق ابن حمدين، ويلتمس لهم العفو منه .

وقد يخرج الأمر عنده إلى السخرية والتهكّم،كما في قوله[2]:(طويل)

وَقَـــدْ وَأَبِيـــهَا مُيِّـــزَتْ حَـــقَّ مَيْـــزِهَا فَسَلْنِـــيَ عَـنْـهَا غَـيْرَ عَـيٍّ وَلاَ عَمِـــي
رَأَيْتُ الغِنَـــى وَقْـــفًا عَلَـــى كُـلِّ جَاهِـلٍ فَـيَا عَيْنَ ذِي الجَهْلِ انْعَمِي ثُمَّتَ انْعَمِـي

وظّف الشّاعر في البيتين أفعال الأمر، من مثل "سَلْنِي، انْعَمِي، انْعَمِي" بغرض السّخرية والتهكّم، فالفضائل، في عصره، صارت في جانب الشّعراء، وابتعد عنهم الغِنَى الّذي وقف إلى جانب الجُهَّال، فمن أراد الغِنى في زمانهم هذا فليكن جاهلاً أو مُتجاهلاً، إذن فَلْيَسْعَدِ الجهّال بجهلهم المصاحب للغِنَى.

كما يخرج الأمر عند "**التّطيلي**" إلى التسلية والصّبر،كقوله حاثًّا أهل المرثية على ضرورة التسلّح بالصّبر والتجلّد إثر مصابهم الجلل. يقول[3]: (بسيط)

وَعَـــاوِدِ الصَّـــبرَ يَـوْمًا مِنْـكَ تَحْـظَ بِـــهِ فَكَـــمْ وَسَمَـــتْ بِـــهِ الآصَـــالَ والبُكَـرَا

والشّاعر بتوسّله لفعل الأمر "عَاوِدِ" نجده يُعَزِّي آل المتوفية محسنًا لهم الصّبر والتجلّد.

وفي الأخير يمكن القول إنّ الشّاعر استعمل أسلوب الأمر بكثرة في شعره[4] على جهة الدّعاء والالتماس تارة، وعلى جهة الشّفاعة والتسلية والسّخرية تارة أخرى، فكان هذا الأسلوب غاية الشّاعر ووسيلته إلى تحقيق غرضه.

---

1) المصدر السابق، ص:07.
2) نفسه، ص:174.
3) نفسه، ص:46.
4) نفسه، ص: 7، 45، 46، 56، 57، 67، 73، 80، 118، 129، 147، 174، 199، 239، 271.

أ–2–أسلوب النداء:

النداء[1] من الأساليب التّي تمثّل اللّغة في جانبها المتحرّك، وأوّل ما يُلحظ من خلال تقصّي أساليب النداء في ديوان **التّطيلي**، أنّ أدوات النداء لم تكن تتردّد بمستوى واحد، فقد جاءت أداة النداء"**الياء**" بشكل ملفت للنظر في ديوانه، حيث تكرّرت حوالي أربع وأربعين مرّة، ثمّ تأتي بعدها الأداة " **أ** " و" **أيا** " لتحتلا المرتبة الثانية بنسبة ضئيلة مقارنة مع الأداة "**الياء**" التّي تستعمل لنداء القريب والبعيد، وقد استعمل الشّاعر النداء ليكون وسيلة لتعداد مآثر ممدوحه، واستعطافه،كما في قوله مخاطبا إيّاه[2]: (رمل)

يَاشَــقِيْـــقَ النَّفْــــسِ رَأْيًـــا وَهَـــوىً أَنْــتَ فِـــي قَلْبِـــيَ رُوْحٌ وَجَـسَـــــدْ

جاء النداء هنا بالأداة "**الياء**"، وكأنّ الممدوح قريب من الشّاعر، وقد وظّف هذه الأداة لاستعطافه من خلال بيان مكانته في قلبه؛ فهو بمثابة أخٍ للشّاعر، يحويه روحًا وجسدًا.

ويكثر أسلوب النداء في الرّثاء بشكل بارز، ذلك أنّ الشّاعر يُنادي أهل الفقيد لتقديم واجب العزاء، وربمّا استمرّ ذلك النداء في أكثر من بيت، وهذا ما نجده في قوله[3]: (بسيط)

يَا غَــادِيًا لَــمْ يَكُـــنْ شَـــيءٌ يَقُـــومُ لَـــهُ أَمَــا تَـوَقَّاكَ صَـرْفُ الدَّهْــرِ حِيْنَ عَــدَا

أَبَا الحُـسَــيْنِ ولاَ أَدْعُـــــو سِـــــوَى وَزَرٍ قَــدْ طَـالَ مَا غَـــاثَ أَحْـبَابًا وَغَاظَ عِـدَا

ويَا أبَا الحَـــكَـــمِ السَّامِــــي بِهِمَّتِــــهِ إلَــى المَكَارِمِ لاَ نِكْسًا[4] وَلاَ جَمِـــدًا[5]

ويا أبَــا القَاســـمِ الميمـــــون طائِــــرُهُ فِــي كُــلِّ ما ذَمَّ مِنْـــهُ الدَّهْـرُ أَوْ حَمَـدَا

نرى تواتر أسلوب النداء وترادفه بشكل متلاحق على مدى الأبيات، فمن الواضح بناء الأبيات على أسلوب النداء بالدّرجة الأولى؛ فالشّاعر يُنادي أهل الفقيد ويعزيهم في مُصابهم الجلل بوساطة أداة النداء "**الياء**"، وهو بذلك ينادي بعيدا، فبينه وبين أهل الفقيد بَوْنٌ شاسع، إضافة

1) **النداء**: هو طلب إقبال المدعو على الداعي بإحدى حروف مخصوصة ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل أَدْعُو. – علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:125.

2) المصدر السابق، ص: 38.

3) نفسه، ص:26.

4) **نِكْسًا**: النِكْسُ: الدنيءُ الجَبَانُ.

5) **جَمِدًا**: الجَمِدُ هو البخيلُ.

إلى أنّ الفقيد قد ابتعد عن الشّاعر وتَرَكَهُ، لكنّه قريب منه دائم البقاء في قلبه ووجدانه، وهذا ما جعله يُسلِّي نفسه عن طريق العزاء.

وقد يخرج النداء إلى معنى الدّعاء،كما في قوله يمدح أبا القاسم بن حمدين[1]: (خفيف)

يا أبَا قَاســـمٍ دُعَـــــاءَ امْـــــرِئٍ وَافَـــــا   كَ سَبْـــــقًا فِــــي أَوَّلِ السُـــــبَّاقِ

بِــكَ قَـــامَ القِسْـــطَاسُ وانْتَعَـــشَ الحَـــقُّ وَصِيْنَـــتْ مُذَالَـــةُ الأعْـــنَاقِ

خاطبَ الشّاعر، بهذين البيتين ممدوحه، بوساطة أداة النداء **"الياء"** ليُثبت صفات المنادى، وبخاصّة صفة العدل؛ فالعدل قائم، ثابت الأركان، يتفيّئ به المسلمون، ويتظلّلون تحت ظلاله الوارفة في اطمئنان كامل، وما كان هذا ليتحقّق لولا الممدوح.

أمّا الهمزة التّي تُستعمل لنداء القريب، فقد تكرّرت ست مرات، وهي بذلك أنسب للتعبير عن التقرّب الّذي في الرّثاء، وبخاصّة رثاء الزوجة التّي تعتبر ذاتا أخرى تعشعش في ذات الشّاعر، وهذا ما نجده في رثاء زوجته[2]: (طويل)

أآمِـــــنَ إنْ أَجْـــزَعْ عَلَيــْكِ فَإنَّنِــي   رُزِئْتُـكَ أَحْلَى مِـنْ شَبَابِي وَمِنْ وَفْـرِي[3]

أآمِـــــنَ لاَ وَاللهِ مَــا زِلْــتُ مُوفِـــيًا   بِبَيْنِـكِ لَــوْ أَنِّي أَخَـذْتُ لَـهُ حِـذْرِي

يأتي النداء المرخّم الّذي تحذف فيه أواخر اللّفظة من المنادى[4] في كلمة **"آمِنَ"** التّي أصلها **"آمنة"** وقد أنشأ هذا الحذف والتكرار نغما موحّدًا داخل البيتين، وخرج النداء إلى معنى التسلية والتصبّر قاطعا من خلال المعنيين العهد على الوفاء لزوجته مهما طال الزّمان وَقَسَا، فالمرثية،كما يبدو، مُقرّبة من الشّاعر، وهذا ما دلّت عليه أداة النداء "الهمزة".

أ-3-أسلوب الاستفهام:

يميل الشّاعر إلى استثمار أسلوب الاستفهام[5] ليُنوِّعَ في لغته الشِّعرية، فتكسب هذه الأخيرة حرية شعريّة تحرّرها من أسر الأسلوب التقريري، يؤهله لذلك ما ينطوي عليه من حيرة و ذهول،

1) المصدر السابق، ص:87.

2) نفسه، ص:71.

3) **وَفْرِي**: من الوَفرَةُ: الشّعر المجتمع في الرأس، أو ما جاوز شحمة الأذن.

4) حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، شرحها وعلّق عليها: تركي فرحان المصطفى، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1(1998)/195/2.

5) هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصّة. – علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:96.

وقد استخدمه "**الأعمى التّطيلي**" في شعره حوالي ثلاثين مرّة، واختلفت أدواته ما بين حروف الاستفهام "**هَلْ**" و"**مَنْ**" و"**الهمزة**" و"**أَمْ**"، واسم الاستفهام "**كَيْفَ**"، وقد استمال هذا الأسلوب الشّاعر، فراح يستعمله إِذْ كرّر الأداة "**الهمزة**" في ثنايا شعره حوالي اثنتي عشرة مرّة، حيث أفادت التصوّر والتصديق(1). كما في قوله يصف طيف محبوبته(2):(طويل)

أَغَمْـــــزُ عُيُـــونٍ وانْكِـــسَارُ حَـوَاجِـــبِ أَمِ الـــبَرْقُ فِـي جُنْـحٍ مِنَ اللَّيْـلِ دَائِـــبِ

أفادت الهمزة، هنا، التصوّر فالشّاعر متردّد في ثلاثة أشياء ويطلب تعيين أحدهما، فهو يُدرك أنّه رأى طيف محبوبته، ولكنّه لا يُدْرِكُ جماله أين يكمن في العيون أم في الحواجب أم في ضياء الوجه وإشراقه في جُنح الدّجى، فهو لا يطلب معرفة النسبة لأنّها معروفة بل يطلب معرفة المفرد، ويطلب من المسؤول أن يعين له ذلك المفرد، ويدله عليه " فغمز عيون وانكسار حواجب والبرق" هو المسؤول الّذي يطلب تعيينه.

ويُكثر الشّاعر من استعمال الأداة "**أَمْ**" في استفهاماته وبخاصّة في الغزل، كقوله في إحدى مقدماته الغزلية(3): (بسيط)

أَرِيْـــقُ ثَغْـــرِكِ أَمْ بِنْـــتُ الزَّرَاجِيـــــن(4) وَعَـــــرْفُ نَشْـــرِكِ أَمْ مِسْــــكٌ بِدَارِيـــنِ
وَلَحْــظُكِ الغَنِـــجُ(5) السَـحَّارُ أَمْ قَـــدَرٌ أَمْ ذُو الفَقَـــارِ(6)مَضَـى فِـــي يَوْمِ صَفِيــنِ
وَثَغْــرُكِ الشَّنِـــبُ(7) الوَضَّـــاحُ أَمْ بَـــرَدٌ أَمْ بَارِقٌ مِـــنْ رِضَـاكِ اليَـــــوْمَ يثنينِـــــي

يبدو أنّ الشّاعر في حيرة من أمره أمام جمال محبوبته، فقد وظّف الاستفهام بالأداة "أَمْ" ليُفيد معرفة المفرد، وقد جاء بالاستفهام منذ بدء البيت مع "أَمْ" المعادلة في صدر البيت الشِّعري

1) جواهر البلاغة، السّيد أحمد الهاشمي، قرأه وقدّم له: يحي مُراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) (2013)، ص:77.
2) الديوان، ص:04.
3) نفسه، ص :211.
4) **بنتُ الزَّرَاجين**: الخمر، والزرجون: شجر العنب.
5) **الغَنِجُ**: الغُنْجُ مَلاَحَةُ العينين.
6) **ذو الفَقَارِ**: سيف علي بن أبي طالب رضي الله عنه وهبه إيّاهُ الرسول-ص- بعد معركة بدر الكبرى.
7) **الشَّنِبُ**: البُرود.

وعجزه، ليُعبّر عن حالته النفسية إزاء المرأة، وكيف قدّم أوصافها بصورة تدلّ على حُسنها وجمالها، فهو يُدرك أنّها الحبيبة ولكنّه يطلب تعيين صفاتها الحسّيّة.

ويستعمل الشّاعر الأداة "**الهمزة**" بغرض التصديق والتأكيد، على شاكلة قوله في رثاء محمد بن حزم(1): (وافر)

أَلَـمْ يَـكُ حُـبُّـهُ كَـهْفًا مَنِيْـعَا أَلَـمْ يَـكُ قُرْبُـهُ ظِـلاً ظَلِيْـلاَ

أَلَـمْ يَـكُ لِلْيَتَامَـى والأيَامَـى وَلِـيًّا حَـانِـيًا وَأَبًـا وَصُـولاَ

أَلَـمْ يَـكُ حِيْنَ يَدْجُـو الخَـطْبُ بَـدْرًا وَلَكِـنْ لاَ سَـرَارَ وَلاَ أُفُـولاَ

أَلَـمْ يُحْـرِزْ نِهَايَـةَ كُـلِّ مَجْـدٍ يَقُـولُ الفَصْـلَ أَوْ يُعْطِـي الجَـزِيلاَ

يؤكّد الشّاعر بهذا الاستفهام صفات المرثي بغرض التصديق والإثبات، فقد كان حبّ المرثي كهفا منيعا، وقربه ظِلًّا ظليلا، وكان الأبّ الحنون والعطوف على اليتامى والأيامى، وكان مُنير السُّبل وهادي الضّال، ذا أمجاد وفضائل كثيرة، وقد أفاد الاستفهام هنا الإنكار، فقد أنكر على النّاس اعترافهم بفضائل المرثي، وعمد إلى الاستفهام بالهمزة لتأكيد تلك الصّفات وإثباتها في المرثي، وقد عبّرت أداة الاستفهام عن ذلك المعنى أحسن تعبير.

أمّا الاستفهام بالأداة "هل"(2) فقد استعان به الشّاعر حوالي سبع مرّات، وخرج به إلى معنى الحيرة والتمني، كما في قوله يشكو عماه(3): (طويل)

خَـلِيلَـيَّ هَـلْ فِـي أَدْمُعِـي وانْحِـدَارِهَا جَـلاَءٌ لِعَيْـنٍ دَمْعُـهَا مُتَمَاسِـكُ

جاء الاستفهام، هنا، بالأداة "**هَلْ**" وخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى الحيرة والتمني؛ فالشّاعر يستفهم في حيرة يلفّها الأمل؛ دَمْعُهُ دائم الانحدار لحزنه على فَقْدِهِ البصر، ولكن قد يكون في بكائه شفاءً لعينه من العمى، وهذا ما يتمناه الشّاعر، وقد صوَّر كثرة بكائه وعدم انقطاعه بالشيء المتماسك الّذي يَشُدُّ بعضه بعضا خوفا من التفكّك.

ويقول في موضع آخر من قصائده في الرّثاء(4) :(بسيط)

1) المصدر السابق، ص:97.

2) **هَلْ**: ويُطلَبُ بها التصديق ليس غير، فيُجابُ عنها بنعم أو لا.- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:98-99.

3) المصدر السابق، ص:90.

4) نفسه، ص:25.

هَـلْ نَافِعِــي والأمـانِــي كُلُّـهَا خُــدَعٌ قُولِـي لَــهُ اليـومَ لاَ تَبْعَـدْ وَقَـدْ بَعُـدَا[1]
وَهَــلْ أَتَــاهُ ولَـــيْسَ دَاره صَـــدَدًا[2] أَنِّـــي أُدَارِي عَلَيْـــهِ لَوْعَـــةً صَـــدَدَا
وَهَــلْ تَذَمَّـــمَ هَـــذَا الـرزءُ مِـنْ قَلَـقٍ قَـامَ المُصَـابُ بِـهِ أَضْـعَافَ مَا قَعَـــدَا

استعمل الشّاعر أداة الاستفهام **"هَلْ"** ليُعبِّر بها عن حالته النفسية الحزينة إزاء فقدانه للمرثي. وقد يخرج الاستفهام إلى التعظيم[3]، كقوله يرثي ابن حزم[4]:(وافر)

إلَــى مَــنْ تَضْـرَعُـــونَ بِكُــلِّ هَــمٍّ يَـــؤُودُ أَخَفُّـــهُ الجَــلْدَ الحَمُـــولاَ
إلَــى مَــنْ تُسْنِـــدُونَ بِكُــلِّ خَطْــبٍ يَكُـــونُ جِـــلاَؤُهُ الـــرَّأْيَ الصَّـــقِيلاَ
بِمَــنْ تَسْتَظْهِـــرُونَ عَلَـــى اللَّيَالِـــي إذَا حَكَمَــــتْ فَخِـفْتُـــمْ أَنْ تَمِـــيلا
وَمَــنْ تَسْتَصْرِخُـــونَ عَلَـى الأَعَـــادِي إذَا اسْتَنْكَـــرْتُـــمْ مِنْهُـــمْ حَـــوِيلاَ[5]

توسّل الشّاعر في هذه الأبيات أداة الاستفهام **"مَنْ"** التّي يُسأل بها عن العاقل، فاتّخذ منها سبيلا لإبراز مناقب المرثي وتعظيمه. كما وظّف الشّاعر الأداة "كَيْفَ"[6] في مكانها المناسب، واستفهم بها عن حالته النفسية الحزينة جرّاء فقدانه البصر. يقول[7]:(متقارب)

وَكَــيْفَ تَضَاحَــكُ هَـــذِي الـــرِّيَاضُ وَكَـــيْفَ يَصُـــوبُ الغَـــمَامُ الحَـصَـى
وَهَــيْهَاتَ لَــمْ يَعْتَمِـــدْ أَنْ يَجُـــودَ وَلَكِــنْ لِـــمَا نَحْـــــنُ فِيـــهِ بُكَـــى

وظّف الشّاعر الأداة **"كَيْفَ"** ليستفهم بها عن حاله؛ فهو يجد في الضّحك تخفيفا عن حزنه وألمه، ومُتنفسا لما يشعر به، وهذا ما أكّده المختصّون على أنّ " الضّحك والبكاء مظهران لباعث

1) **لا تَبْعَدْ**: دعاء بعدم الهلاك وهم يقولونها للميت.
2) **صَدَدًا**: قريب.
3) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، ص:82.
4) المصدر السابق، ص:99.
5) **حَويلا**: الحَوِيْلُ هو المحاولة.
6) ويُطلَبُ بها تعيين الحال. – علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:103.
7) المصدر السابق، ص:01.

واحد ألا وهو الرفض والاحتجاج، فالبكاء يتحوّل إلى ضحك حين يعظُمُ "[1] فَنَفْسُ الشّاعر حزينة، وما الضّحك الّذي يصدر عنه إلاّ نتيجة حزنه وألمه.

أ-4- أسلوب النهي:

النهي من الأساليب الإنشائية الطلبية " وهو طلب الكفّ عن الفعل، أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام "[2] وهو أمر بترك فعل، وقد اسْتُعمِل في شعر "**التّطيلي**" بنسبة ضئيلة، حيث تكرّر حوالي خمس مرّات، وانزاح إلى معنى النصح والإرشاد، على شاكلة قوله في إحدى مراثيه[3]: (كامل)

لاَتَرْكُـنَـنَّ إلَـــى الـــزَّمَـانِ وَصَرْفِـــهِ فَتَـــــكَ الـــزَّمَـانُ بآمِـــــنٍ وَمَـــرُوعِ

اتّخذ "**التّطيلي**" من أسلوب النهي، هنا، وسيلة للتحذير من الزّمن وغدره، ويبدو أنّه متأثّر لفقدان زوجته التّي أتى عليها سيف المنون واختطفها فجأةً، فراح يشكو الزّمن وما يفعله بالإنسان من تبديد وتفريق شمل، فنجده يُحذّر من غدره، ويؤكّد عدم الوثوق به، وبما يمكن أن يأتي به، وكأنّ الغدر سمة من سماته.

ويوظّف الشّاعر أسلوب النهي لغرض السخرية والتهكّم من المبصرين. يقول[4]: (بسيط)

لاَ تَغْتَـــــرِرْ بِعُيُــــــونٍ يَنْظُـــرُونَ بِــــهَا فإنّـــمَا هِـــيَ أحْـــدَاقٌ وَأَجْـــفَانٌ

يُحذِّرُ الشّاعر المخاطب وينصحه بأنْ لا يغترّ بالعيون المبصرة، فماهي في الحقيقة إلاّ أحداق وأجفان، وكأنّ الشّاعر يعتقد أنّ عالم المبصرين عالم تضليل، وخداع؛ لأنّ الإبصار يُوفِّر للمبصرين إمكانات هذا التضليل، لذا يَشُكُّ في هذا العالم، ويحمل على المبصرين كراهية واستهانة، ويظهر ذلك من خلال سخريته واستخفافه بهم، وهذا ما أفاده أسلوب النهي في هذا البيت.

أمّا الأساليب الإنشائية غير الطلبية[5] فنادر ورودها في شعر **التّطيلي**، وانحصرت عنده في

---

1) الصّورة الشعرية عند بشار بن برد والأعمى التّطيلي، نورية سعد سالم، مجلة فكر وإبداع، مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، يناير (2011)/ج61/ 446-447

2) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:90.

3) المصدر السابق، ص:80.

4) نفسه، ص:218.

5) الأسلوب الإنشائي الطلبي هو ما لا يستدعي مطلوبا. — علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:76.

أسلوبي التمني[1] والقسم[2]، وهذا ما يتوافق مع ما يشيع في الخطاب الشّعري العربي عمومًا.

ب-الأساليب الخبرية:

استعمل الأعمى التّطيلي الأسلوب الخبري[3]؛ لأنّه الأسلوب الملائم للوصف والتقرير، حسب ما يتطلّبه الموقف المعبّر عنه، فتوزعّ مابين جمل شرطية، وهي تمثل النسبة الأكبر، ثمّ الجمل المنفية، فالمؤكدة.

ب-1-الجمل الشرطية:

احتلت الجملة الشرطية[4] مكانة هامّة في تراكيب "**الأعمى التّطيلي**" اللّغوية، لما تؤلّفه من تقارب بين الأشياء ،حيث قُدِّرَ عددها بحوالي سبع وتسعين جملة، اعتمد الشّاعر في بنائها على الأداة، وهي كالآتي: "إذا" كانت الأكثر حضورا في شعر **التّطيلي**، فقد استعملت حوالي ستين مرّة، واستعملت الأداة "إِنْ" ست وعشرين مرّة، والأداة "لَوْ" حوالي إحدى عشرة مرّة، واستعمل الأداة "إِذَا" للنصح والإرشاد،كما في قوله يخاطب ممدوحه[5]:(رمل)

فَــإِذَا لَــــذَّ لَــكَ العَـــــيْشُ فَصُــــلْ وإِذَا أَعْـجَـــبَكَ الــــمَالُ فَجُــــدْ
وإذا تُدْعَــــــى لِمَـجْـــــدٍ فَاحْــــــوِهِ إِنّـــمَا الـعَاجِـــزُ مَـــنْ لاَ يَسْتَبِـــدْ

ونجدها أيضا في قوله[6]: (بسيط)

إِذَا طَــمَا مَـــوْجُــــهُ أَوْ طَــمَّ قُمْـتَ لَـهُ بِمُخْـبِرٍ عَنْـهُ فِــي البَأْسَـاءِ مَخْبُـــورِ

استعمل الشّاعر في البيتين أداة الشرط "**إِذَا**" وأتى بفعل الشرط في صيغة الماضي، للتأكيد على أنّ الحدث واقع فعلا، فكان فعل الشرط في البيت الأوّل في صيغة الماضي (لَذَّ، أَعْجَبَكَ) وجوابه جاء في صيغة الأمر (صُلْ، جُدْ)، أمّا في البيت الثاني فجاء فعل الشرط وجوابه في صيغة

1) المصدر السابق، ص: 34، 70، 203، 237.
2) نفسه، ص: 8، 10، 273.
3) **الخَبَرُ**: هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب.- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص:48.
4) تتكوّن هذه الجملة من تركيبين يُسمّى الأوّل شرطا والثاني جوابا، تتوسّط بينهما أداة شرط (حرف أو اسم) وتربطهما ارتباطا وثيقا.- البُنَى الأسلوبية في النّص الشّعري، راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1(2004)، ص:205.
5) المصدر السابق، ص:40.
6) نفسه، ص:58.

الماضي (طَمَا، طَمَّ، قُمْتَ)، وكأنّه يُريد أنْ يُثبت الفعل ومن ورائه النتيجة، وبالتالي يكون التركيب الشرطي في البيتين على النحو الآتي:

أداة الشرط+ (فعل ماض+مفعول به)+فعل أمر.
أداة الشرط+ (فعل ماض+فاعل+مفعول به)+فعل ماض أول+فعل ماض ثانٍ+فاعل

وفي موضع آخر يستعمل الفعل الماضي في عبارة الشرط، في حين يستخدم الفعل المضارع في عبارة جواب الشرط، وهذا ما نجده في قوله يصف ثغر محبوبه[1]:(بسيط)

إذَا تَبَسَّـــــمَ والظَّلْـــــمَاءُ عَـــاكِفَـــةٌ فالبَـــــرقُ مِـــنْ ثَغْـــرِهِ يَبْـــدُو تَأَلُّقُـــهُ

يبدو أنّ الشرط في الشطر الأوّل من البيت قد تحقّق، وذلك من خلال توظيف الشّاعر الفعل الماضي، فالشطر الأوّل يخبرنا بتحقّق وقوع الفعل، فالمحبوب تبسّم في الظّلماء، ويأتي الشطر الثاني ليُتِمَّ معنى الشطر الأوّل من حيث أنّ البرق سيظهر تألّقه عندما يتبسم المحبوب، وفي هذا إشارة إلى شدّة بياض أسنان المحبوب ولمعانها، فالفعل،كما يبدو، لم يتحقّق في الماضي بل سيتحقّق في المستقبل، وبالتالي يكون أصل الجملة في عجز البيت "يبدو البرق من ثغره قد تألّق"، أو " يبدو تألّق البرق من ثغره" ويكون تركيب الجملة الشرطية، كالآتي:

أدة الشرط+ فعل ماض+ فاعل(ضمير مستتر) +فعل مضارع +فاعل + جار ومجرور

ويُزاوج الشّاعر في استعماله لأدوات الشرط بين أداتين للتعبير عن فكرته، على شاكلة قوله في الحكمة والاعتبار[2]: (طويل)

إذَا جَـــاوز المـــرء الثلاثيـــن حِجَّـــة فَقَـــدْ جَـــاوَزَ العُمْـــرَ الّذي هُوَ أفضلُ
فَإِنْ بَلَـــغَ الخمســـينَ فَهُـــوَ عَلَـى شَـفًا فَـــمَا بَالُـــهُ يعتـــلُّ أوْ يَتَعَـــلَّلُ

يخرج "**التّطيلي**" من هذين البيتين بحكمة بالغة الأثر في بيان حقيقة تتعلّق بعمر الإنسان، وذلك من خلال استخدام أداتين الأولى " **إذَا** " غير جازمة استقبل بها الزّمان بعد الثلاثين، وهو أجمل عُمر يمرّ به المرء، والأخرى " **إنْ** " جازمة، جاء جوابها مقترنا بالفاء لسرعة مُدّة العمر

1) المصدر السابق، ص:237.
2) نفسه، ص:126.

وانقضائه. كما وظّف الشّاعر الأداة "**إِنْ**"[1] التّي تُسند إلى المعاني المجازية، وغير المتأكّد من حصولها، وهذا ما نجده فعلا عند **الأعمى التّطيلي**، في قوله[2]:(متقارب)

وَإِنْ سَــــلَّ عَضْــبًا فَطَعْــنًا وَضَــرْبًا يُضَــــرِّمُ نِيْـــرَانَـــهُ الجَحْــفَــلُ[3]

يبدو من خلال البيت أنّ المعنى محتمل الوقوع، لم يتحقّق بعد على أرض الواقع، فالشّاعر مدح ممدوحه بالقوّة والشّجاعة في مقارعة الأعداء من خلال سيفه الّذي يسطو به في الحروب، فمتى سَلَّ سيفه وجدت له طَعْنًا وَضَرْبًا، بل إنّك ترى النّار فيه تُضْرم، فكما يلاحظ أنّ التركيب الشرطي، هنا، جاء بترتيبه الأصلي، وهو أداة الشرط، ثمّ فعل الشرط ثم جوابه، وأتت أداة الشرط "إِنْ"مع فعلها وجوابه في صدر البيت. واستعمل الشّاعر، أيضا، الأداة "لَوْ"[4]،كقوله في وصف المطر[5]:(خفيف)

دَيْمَـــةٌ سَمْحَـــةُ القِـــيادِ تَنَاهَـــى رِيقُـــهَا المحـــلَ وهـــو شـــوك القَـــتَادِ

لَـــوْ أَطَافَـــتْ[6] **لأَطْـــفَأَتْ حُـــــرقَاتِ الوَجْـــدِ بَيْـنَ القُلُـوبِ والأَكْـبَادِ**

امتنع إطفاء حرقات الوجد بين القلوب والأكباد لامتناع الشرط، وهو سقوط المطر.

وهذا مانجده أيضا في قوله مادحا[7]:(سريع)

لَـــوْ كَتَبُـــوا أَحْسَابَـــهُمْ أَحْـــرُفًا أَغْنَتْـــكَ عَـــنْ نَقْـــطٍ وَعَـــنْ شَكْـــلِ

نلاحظ في هذا البيت امتناع جواب الشرط، لامتناع الشرط، فقد امتنع النَقْطُ والشَّكْلُ، لامتناع الشرط، وهو أن يكتب قوم الممدوح وأسرته أحسابهم أحرفا، وفي هذا دلالة على وضوح

1) تستعمل في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها والموهومة والنادرة.- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك للطباعة، القاهرة، ط2(2003)/59/4.

2) المصدر السابق، ص: 143.

3) **الجَحْفَلُ**: الجيش الكثير، ولا يكون ذلك حتّى يكون فيه خيل، ورجلٌ جَحْفَلٌ هو سيّد عظيم القدر.

4) قد تأتي إمتناعية، ومعناه امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط.- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي/76/4.

5) المصدر السابق، ص:37.

6) **أَطَافَتْ**: اطّاف يطّاف اطّيافا إذا ألقى ما في جوفِهِ.

7) المصدر السابق، ص: 121.

النَسَبِ وبيانه، فلا حاجةَ للتوضيح والإفصاح عنه. فالأداة "لَوْ" شرطها أبعد عن التحقّق من الأداة "إِنْ" "فهو أقرب إلى الاستحالة"[1].

ويخرج "**التّطيلي**" بالأداة "لَوْ" إلى معنى الفخر. كما يبدو ذلك في قوله[2]:(بسيط)

لَــوْ أَنْ حَظّـيَ مِـنْ دُنْـيَايَ أُمْنَحُـهُ جَـاءَتْ إِلَـيَّ اللَّيَالِـي وَهِـيَ تَعْتَـذِرُ
لَـوْ كَـانَ بِالْقَـدْرِ يَسْمُـو مَنْ لَـهُ خَطَـرُ مَـا كَـانَ يَسْكُـنُ قَعْـرَ اللجَّـةِ الـدُّرَرُ

أسهمت الأداة "**لَوْ**" في خلق بنية تركيبية سليمة للبيتين،كما عبّرت عن ذات الشّاعر ومشاعره، فحملت بذلك صفتين: أولاهما: المعاناة من الزّمان، وإن كان كابرا، وثانيهما: الفخر بنفسه وإثبات ذاته، وكَفّ نظر النّاس إلى عاهته.

ب-2-الجمل المنفية:

يُعَدُّ النفي[3] من بين الأساليب التّي اعتمدها "**التّطيلي**" في تشكيل شعره على المستوى التركيبي، حيث بلغ عدد الجمل المنفية في شعره حوالي ثلاثين جملة، جاء النفي في معظمها عن طريق الأداة " **لاَ** "[4] معبّرة عن الذّات الشّاعرة طورا، وعن الممدوح طورا آخر، على شاكلة قوله في إحدى قصائده المدحية [5]:(بسيط)

ولاَ انْتَضَـى صَـارِمًا يَـوْمَ الوَغَـى بَـطَلٌ كَـمَا انْتَضَـى مِـنْ ظُـبَاهُ ذَلِكَ الحَـوَرُ
وَلاَ عَـتَا سَقَـمٌ فِـي جِسْـمِ ذِي شَجَـنٍ بِمِـثْلِ مَاعَـاثَ[6] فِـيَّ البَيْـنُ والسَّـهَرُ
لاَ تَحْسبُـوا أَدْمُعِـي مَـاءً تَجُـودُ بِـهِ عَيْنَـيَّ ولكنَّـهُ مِـنْ لَوْعَتِـي شَـرَرُ

استخدم الشّاعر في هذه الأبيات الأداة "لاَ" لنفي الفعل الّذي يأتي بعدها، وللدّلالة على قوّة ممدوحه في ساحة الوغى، فهو ينفي في البيت الأوّل أن يكون أحد قد انتضى سيفا مثلما

---

1) معاني النحو، فاضل صالح السامرائي/77/4.
2) المصدر السابق، ص:63-64.
3) هو عبارة عن جملة دخلت عليها أداة من أدوات النفي، دلّت على نفي المسند إلى المسند إليه فيهما. - البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1(1996)،202/1/.
4) تدخل هذه الأداة على الأفعال والأسماء.- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي/76/4.
5) المصدر السابق، ص:65.
6) **عَاثَ**: من عَثِيَ يَعْثَى عُثُوًّا: وهو أشدُّ الفساد.

انتضاه ممدوحه، ثمّ يعمد في البيتين الثاني والثالث إلى شكوى حالة وما فعل فيه البَين والسّهر جرّاء فقدانه حاسّة البصر، فرسم صورة لحاله ولدمعه المنهمر؛ فنفسه متّقدة من شدّة الألم والحزن، حيث شبّه دمعه بالشّرر المنبعث من النّار المتّقدة بداخله، وباعتماده هذا الأسلوب نفى حقيقة الدّمع من أنّه ماء يسيل من العينين، وأكّد على أنّه سنا برق يتطاير من تلك اللّوعة المتّقدة في نفسه.

كما وظّف الأداة **"مَا"**[1] التّي تكرّرت حوالي خمس عشرة مرّة، وقد كان حضورها واضحا في شعر **التّطيلي**، وارتبطت في معظم استعمالاتها، عنده، بأزمة الحرمان التّي يعاني منها، وبخاصّة في عصر المرابطين الّذين أهملوا الشّاعر المدّاح ولم يكترثوا لأمره إلاّ القِلّة القليلة منهم. يقول الشّاعر يشكو مقامه في إشبيلية وإهمال أهلها له [2]:(طويل)

وَمَا كُـنْتُ أَخْشَــى أَنْ أَحُـــلَّ بِبَلْـــدَةٍ بِـهَا غَصَـصٌ[3] مِنْ أَهْـلِهَا وَهِــي بَلْــقَعُ[4]

وَمَا أَخْمَلُونِـــي لكــنّ المَجْــدَ أَخْمَلُــوا وَمَـا ضَيَّعُونِــي لكـــنّ العِـلْمَ ضَيَّعُـــوا

من الواضح أنّ النفي بالأداة **"مَا"** هيمن على الهيكل العام للبيتين، فقد جاءت دلالة "مَا" ،هنا، حافلة على مستوى النفي مركزية على مستوى التوكيد، إذ بنية البيت العميقة تنحو نحو التوكيد والمبالغة؛ حيث قرن الشّاعر خمول المجد والعلم بأفول نجمه هُوَ وخمول شأنه، فكلاهما مرتبط بالآخر، ويكون بالتالي قد نفى خموله هُوَ وضياعه، وأكّد خمول المجد وضياع العلم، ومثال هذه الشّكوى ما نجده في قوله من قصيدة مدح بها أبا القاسم بن حمدين[5]:(طويل)

وَمَــا لُمْــتُ نَفْسِــي يَــوْمَ جِئْتُـكَ مَادِحًـا وَلَكِـــنَّهُ مَـــنْ يَحْـــرِمِ اللهُ يُحْـــرَمِ

أفاد الشّاعر من أداة النفي**"مَا"** نفي اللّوم عن نفسه، وهو بذلك يؤكّد ويعبّر عن عمق الصّراع الّذي تعرّض له جرّاء التناقص بين الاستجابة لضغط الحاجة، وتلبية الإحساس بالترفّع.

1) تنفي الجملة الاسمية والفعلية وتخلص فعلها المضارع إلى الحال الحاضر غالبًا، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي.- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي/2/163-164.

2) المصدر السابق، ص:79.

3) **غَصَصٌ**: الغُصَّةُ هي الشَجَا.

4) **بَلْقَعُ**: المكان الخالي، والبَلْقَعُ والبَلْقَعَةُ: الأرض القفر التّي لا شيء بها.

5) المصدر السابق، ص:174.

أما الأداة "**لَمْ**"[1] فقد كان حضورها ضئيلا في شعر **التّطيلي**، حيث تكرّرت ثلاث مرّات، على شاكلة قوله يمدح أبا العلاء بن زهر[2]:(طويل)

وَلَــمْ أَتَـــعَاطَ الشِّـــعْرَ إلاَّ تَغَـــنِّـيًا بِذِكْـرِكَ يُشْفَـــى أَوْ يُدَاوَى بِـهِ الخَـــبْلُ[3]

جاءت أداة النفي "**لمْ**" لنقض الفعل الواقع بعدها؛ أي أنّ الشّاعر نَقَضَ نظمه للشّعر، ولم يكن لينظم شعرا إلاّ ليتغنى بذِكر الممدوح وفضائله التّي تُدَاوَى بها الجِراح، وما زاد النفي تأكيدا هو استعمال أداة الحصر "إلاّ" للدّلالة أنّ شعره لم ينظم إلاّ إطراءً للممدوح.

ب-3-الجمل المؤكّدة:

تعطي الجملة المؤكّدة دفقا شعريًّا ومزيدا من الوهج والتأثير للخطاب الأدبي، وقد بلغ عدد الجمل المؤكّدة في شعر "**التّطيلي**" زهاء ثلاث وعشرين جملة، تنوّعت في استخدامها مابين الأداة "قَدْ" والأداتين "إِنَّ" و"أَنَّ"، والتوكيد بالأداة "**قَدْ**" تكرّر حوالي خمس عشرة مرّة، حيث تدخل هذه الأداة على الفعل الماضي وتفيد تحقّق حصوله، وأكثر "**التّطيلي**" من تأكيد جمله بوساطة هذه الأداة،كما في قوله يشكو من رجل متعسف وانتهازي متسلط باشبيلية[4]:(متقارب)

وَقَــدْ خَلَــعَ الدِّيْـــنَ خَلْــعَ النِّــجَادِ وَقَـــدْ أَكَـــلَ الـدِّيْـنَ أَكْــلَ الـــرِّبَا

توسّل الشّاعر بأداة التحقيق "**قَدْ**" لتأكيد فكرة انتشار الظُّلم والفساد بمدينة إشبيلية، بسبب ذلك الرجل المتعسف الّذي يؤذي المسلمين بلا رحمة ولا شفقة، ويتهاون بربِّه وبدينه، من دون خجل أو خوف.

واستعان الشّاعر بالأداة " **قَدْ** " في شكوى ضياع مكانة الأدب في عصره، وبخاصّة ضياع شعر التكسّب، وهذا ما نجده في خاتمة إحدى مدائحه في محمد بن عيسى[5]:(وافر)

وَقَــــدْ شَغَــلَتْنِـــيَ الأَيَّــــامُ عَنِّـــــيْ فَـــمَا أَدْرِي يَمِـينِـــــي مِـــنْ شِمَالِـي
وَعُــــدَّ الشِّعْـــرَ مِــــنْ أَزْكَــى عَــتَادٍ فَقَــدْ أَمْسَـــى وَأَصْبَـحَ مِــنْ عِيَالِــــي

1) تنفي الفعل المضارع وتجزمه، وتقلب زمنه إلى الماضي.- معاني النحو، فاضل صالح السّامرائي/162/2.
2) المصدر السابق، ص: 111.
3) **الخَبْلُ**: الجِرَاحُ.
4) المصدر السابق، ص:02.
5) نفسه، ص:96.

وَلَيْـــسَ ضَيَاعُــــــهُ فِيـــــهِ بِعَـــــيْبٍ وَلَكِـــــنْ فِـــــي مُـــــرُوءَاتِ الـرِّجَـــالِ

عمد الشّاعر، هنا، إلى تأكيد فكرة ضياع شعر التكسّب في عصر المرابطين، وذلك من خلال توظيفه للأداة "قد+ فعل ماض" ليُفِيدَ تحقّق حصول الفعل، فيشكو تلك الأزمة التّي مرّ بها شعراء المدح في الأندلس إبان عصر المرابطين، بعد أنْ بَعُدَتْ حاضرة الدّولة عنهم، ولم يجدوا في المرابطين ما كانوا يجدونه أو يسمعونه عن ملوك الطوائف من إقبال على المدح، ومكافأة صُنَّاعِهِ، ومن هنا ضاقت الحياة بالشّاعر، فظنّ أنّ مروءات الرجال قد خَارَتْ وأنّ الشِّعر قد ضاع.

كما اعتمد الأداة "إِنَّ"[1] لتأكيد فكرته، واستعملها حوالي سبع مرّات، لبيان حقيقة الموت وتأكيدها. يقول الشّاعر[2]:(بسيط)

وَلِلَّـــــذِي هَمُّــــــهُ البُنْــــيَانُ يَرْفَعُـــــهُ إِنَّ الــرَّدَى لَـمْ يُغَادِرْ فِـي الشَّرَى أَسَـدَا

وهذا الإلحاح على التوكيد " بإنّ " أدّى دورا هامّا في تأكيد فكرة الموت، وتنبيه الغافل لكي يستيقظ من غفلته، فلا تُغني عنه أمور الدّنيا في شيء، ولا تدفع عنه المباني الضخمة ولا القصور المنيفة بَلْوَى الرّدى؛ فالموت كأس يتجرّعها كلّ كائن حيّ على سطح الأرض مهما بلغت به الدّنيا من قوّة وجبروت، وضرب الشّاعر مثالا لذلك بأسد الشّرى[3].

وقد يعمد إلى الجمع بين أداتين في بيت واحد، لتأكيد نار الحرقة والتفجّع التّي يشعر بها بعد فقدانه من يحب، نلمح ذلك في قوله[4]:(بسيط)

إِنَّ الفُـــــؤَادَ الــــذِّي مَازِلْـــتَ تَعْمُـــرُهُ قَــدْ رِيْـــعَ بَعْـــدَكَ حَتَّـى صَـارَ مُفْتَأَدَا[5]

يُلِحُّ الشّاعر ويؤكّد أنّه أُصيب في فؤاده بعد فقدانه المرثي، وكان ذلك بوساطة الأداتين "إِنَّ"و "قَدْ".

1) **إِنَّ**: حرف مُشبّه بالفعل الأصل فيها التوكيد.- معاني النحو، فاضل صالح السّامرائي، ص:261.

2) المصدر السابق، ص:27.

3) هو أشرس أنواع الأسود وأقواها، تجد الشرّ يتطاير من عينيه.

4) المصدر السابق، ص:25.

5) **مُفْتَأَدَا**: موضع الوقود.

3-2- التراكيب النّحوية والصرفية:

سيدرس البحث في هذا المبحث التراكيب النّحوية والصرفية التّي استعان بها "**التّطيلي**" في تشكيل خطابه الشّعري، من أفعال وأسماء ومشتقات...وستكون البداية مع الجمل الفعلية والاسميّة.

أ-الجمل الفعلية والاسميّة:

إنّ مجال الحديث عن الجمل الفعلية والاسميّة وعلاقتها بالتركيب اللّغوي في شعر "**الأعمى التّطيلي**" واسع، لكنّني سأقف عند أبرز ظواهر التركيب في هذا المجال، وستكون البداية مع الجمل الفعلية التّي طغت بكثرة في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، وأسهمت بقسط كبير في تشكيل خطابه الشِّعري، والتعبير عن أفكاره ومشاعره، بما تثيره من حركة وحيوية في النّص الشِّعري،كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

نوع الفعل	تكراره
المضارع	2368
الماضي	1554
الأمر	339

جدول رقم5: يوضّح توزيع الأفعال في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول مجموع الأفعال الّذي وصل إلى واحد وستين ومائتين وأربعة آلاف فعل، تنوّعت مابين أفعال مضارعة، وأفعال ماضية، وأفعال أمر، وهذا يدلّ على اهتمام "**التّطيلي**" بإدخال الفعل ضمن التركيب الشّعري، في قصائده ومقطوعاته، ونجد أنّ الفعل المضارع هو المهيمن على بقية الأفعال، وربما كان لذلك دلالة في كون الفعل المضارع أكثر إيحاءً بالاستمرار

والدّوام والتجدّد مرّة بعد أخرى، وهذا التكثيف من استعمال الفعل المضارع نجده في قوله يصف سيف ممدوحه في ساحة الوغى(1): (طويل)

يَكَـادُ يَسِيْـلُ الغِمْـدُ مِـنْ مَـاءِ جَفْـنِهِ وَفِـي مَضْرِبَيْـهِ الـنَّارُ والحَطَبُ الجَـزْلُ

تَـرَى حَيْثُـمَا أَبْصَـرْتَهُ الغِمْـدَ كُلَّـهُ وإنْ لَـمْ يُسَلِّطْـهُ قِـتَالٌ ولاَ قَتْـلُ

وَيُفْهَـمُ عَنْـهُ الحِـلْمُ فِـي كُـلِّ هَـزَّةٍ وَإِنْ كَـانَ مِـما هَـزَّ أَعْطَافَـهُ الجَهْـلُ

وَرُبَّ جُنُـونٍ لاَ يُـدَاوَى صَـرِيْعُـهُ تَعَلَّـمَ مِنْـهُ كَيْـفَ يُكْتَسَـبُ العَقْـلُ

تُـرَاعُ الأُسُـودُ الغلْـبُ مِـنْ شَفَرَاتِـهِ وَقَـدْ أَثَّـرَتْ فِـيهَا كَـمَا أَثَّـرَ النَّمْـلُ

تحمل كلّ من الأفعال (يَكَادُ، يَسِيلُ، تَرَى، أَبْصَرْتَهُ، يُفْهَمُ، لايُدَاوَى، يُكْتَسَبُ، تُرَاعُ) قِيّمًا حسيّة ومعنوية اتّخذها الشّاعر وسيلة لإبراز قوّة ممدوحه من خلال وصف سيفه بالسّمات الجوهرية؛ فهو سيف حاد وقاطع ترى حيثما أبصرته الغمد كلّه، حتّى وإن لم يعدّه المقاتل للقتال، وتتجلّى القيمة المعنوية لهذا السّيف من خلال الدور الّذي يؤديه، فمتى اهتزّ يُفهم منه الحِلم، ويتعلّم منه الصريع كيف يُكتسب العقل، بل إنّ الأسود الضّاريات تخاف وتُراع من شفراته، فكلّ هذه الصّفات الخاصّة بالسّيف ثابتة فيه، مستمرة ومتجدّدة، وقد بَدَا ذلك واضحا من خلال الأفعال المضارعة.

ويحمل الفعل المضارع دلالة الاستمرار والتجدّد، وهي دلالة تناسب مقام الشّكوى، وهذا ما نجده في قوله(2) :(طويل)

أَمَـا يَشْتَفِـي مِنِّـي الـزَّمَانُ يَـرُوعُنِـي وَتُقْـعِـدُنِـي أَرْزَاؤُهُ وَتُقِـيـمُ

تبدو شكوى الشّاعر من الزّمن ونوائبه متجدّدة ومستمرّة معه، وذلك من خلال توظيفه للأفعال المضارعة، في قوله:(يشتفي، يروعني، تُقعدني، تُقيم)، فالزّمن عند الشّاعر يحمل في طيّاته الخوف والفزع وعدم الأمان، نتيجة ما ألحقه به من نوائب مازالت وستزال مستمرّة معه طوال حياته، وهذا ما أفادته دلالة المضارع في البيت، فصفة الاستمرار لصيقة بهذا الفعل .

كما نجده يوظّف هذا الفعل في بيان حقيقة الموت، على شاكلة قوله(3):(بسيط)

1) المصدر السابق، ص:106.

2) نفسه، ص:161.

3) نفسه، ص:68-69.

هُــوَ الحِــمَامُ وَلَـمْ يَضْــرِبْ لَــهُ أَجَـلاً فَــلاَ تَقُــلْ لَيْتَنِــي مِنْــهُ عَلَى حَـذَرِ
يَغْتَــالُ حَـــتّى أبا شِبْلَيــــنِ ذَا لُبَــدٍ رَحْــبَ الـذِّرَاعِ حَدِيـدَ الـنَّابِ والظُّفَـرِ
يَــظَلُّ فِـــي غِيْلِــهِ مِـنْ رَأْسِ شَاهِقَـــةٍ مِـمَّا بِــهِ مِـنْ بَـقَايَا الـهَامِ والقصــرِ
يَدْعُــو الفَــرَاشَ بِأُلْهُـوبَيْــنِ مِـنْ ضَـرَمٍ كَأَنَّـمَا اسْتُـودِعَا وَقْبَيْــنِ فِـي حَجَـرِ[1]
وَرْدٌ لَــهُ كُــلّ يَــوْمٍ مِــنْ هُــنَا وَهُــنَا وِرْدٌ مِـنَ الـدَّمِ لا يُفْضِـــي إلى صَــدرِ
كُــلٌّ سَيُـــودِي وإِنْ طَالَــتْ سَلاَمَتُــهُ يَا حَامِــلَ الحَـرْبِ لاَ تَغْتَــرَّ بِالظَّفَــرِ

تدلُّ هذه الأفعال على حدوث الفعل في الزّمن الحاضر، فالشّاعر بصدد بيان حقيقة الموت، وتنبيه الإنسان كي يستفيق من غفلته، فمهما بلغ الإنسان من القوّة والجاه، فلا مفرَّ من الموت، فهو كأس يتجرّع مرارته كلّ حيّ على سطح المعمورة، بل إنّ الإنسان مهما طال عمره، وطالت سلامته، فلا بُدَّ من أن يأتي يوم يتوفّاه الأجل، فالموت باقٍ ومستمر طالما هناك حياة على وجه الأرض، وفعله متجدّد ومستمر، وهذا ما عبّر عنه الفعل المضارع من خلال توظيف الشّاعر له للتعبير عن فكرته تلك .

ويستعين الشّاعر بالفعل المضارع في بيان خصال المرثية، على شاكلة قوله[2]:(بسيط)

تَتْلُــو الكِــتَابَ وَنَتْلُــو مِــنْ مَآثِـرِهَا آيًـا كَــآيٍ وَلَــمْ تظلــمْ وَلَــمْ تَجُـرِ
قَوَّامَـــــةُ اللَّيْـــــلِ تَتْلُـــوهُ وَتفْنِتُــــهُ عَلَـى إخْتِلاَفَيْــهِ مِـنْ طُـولٍ وَمِنْ قِصَـرِ
حَتَّــى إذَا الصُّبْــحُ جَلَّــى لَيْلَـهَا فَزِعَــتْ إلَــى صِـــيامٍ بِمَــرْضَاةِ الإلَـهِ حَــرِي

عملت الأفعال المضارعة في هذه الأبيات على رسم صورة متكاملة للمرثية، وذلك من خلال الصّفات التّي تتحلّى بها؛ فهي امرأة مسلمة وشريفة تتلو القرآن، وتجتهد في أداء العبادات، وتصوم، وتصون عفّتها من الزلل والسقوط، وهي امرأة عفيفة وطاهرة لسلامة السلوك وشرف المنبع والمقصد.

ويأتي الفعل الماضي في المرتبة الثانية، حيث أكثر الشّاعر من توظيفه في شعره المدحي، وربّما كان لذلك دلالة في كون الفعل الماضي له قدرة على التعبير عن أمجاده الممدوح، وتخليد مآثره

1) **ألهوبين**: نارين متقدين، يعني عينيه، **ويدعو الفَرَاشَ**: أي أنّ الفراش يتهافتُ عليهما يحسبهما نارا، **الوَقْبُ**: النقرة التّي تكون فيها العين.

2) المصدر السابق، ص:69.

وبطولاته، وأقدر على وصف منجزاته، سواء أكان ذلك على مدى الماضي البعيد أو القريب، وذلك " لما يتمتّع به الفعل الماضي من سِعة في مساحة الزّمن تفوق المضارع والأمر"[1].

ولننظر إلى الأبيات الآتية، ونرى كيف بثّ الشّاعر في ثناياها الفعل الماضي، وكيف عبّرت عن المعنى، وخلّدت مآثر الممدوح وبطولاته. يقول الشّاعر في مدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين عند فتحه مدينة طلبيرة[2]:(وافر)

فَغَـــصَّ بِـــهِ السُّهُولَــــةُ والحَــزُونُ بعَـــيْنَيْــهِ سَـــمَا لِلْكُفْــــرِ يَــــوْمًا

نَمَــــى طَلْبِيْــــرَةَ[3] الــــدُّنْيَا حَـــدِيثًا لَــهُ فِـــي كُــــلِّ قَاصِيــــةٍ شُجُـــونُ

أَلَـــحَّ عَلَـــى الــرَّدَى فِيْــهَا غَرِيْــمٌ قَلِيلاً مَا تُعَــــنّيــــهِ الــديُـــونُ

وَقَــارَعَ دُونَـــهَا الحَــــدَثَانَ مَـــلْكٌ سَـمَا عَـــنْ كُـــلِّ فَـوْقٍ فَهُـــوَ دُونُ

نلاحظ أنّ الأفعال (سَمَا، غَصَّ، نَمَى، أَلحّ، قَارَعَ، سَمَا) تفيد دلالتها وقوع الفعل في الزّمن الماضي، فالأعمال التّي قام بها الممدوح تحقّقت في زمن مضى وانتهى، والحملة التّي شنّها الأمير المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين على النصارى في فتح مدينة طلبيرة[4] كانت قويّة ومُدويّة في أنحاء الأندلس، فقد كانت في أعلى مستوى من حيث القيادة، وخطّط لها تخطيطا حسنا، وذلك بتجهيز جيش جرّار ملأ البسيطة ما ارتفع منها وما انبسط، ومع كثرته كان يمتاز بسرعة تنقلّه من مكان إلى آخر لمباغتة الأعداء في عقر دارهم قبل أن يستعدُّوا ويتهيؤوا. فكان الفعل الماضي هو الفعل المناسب لتخليد أعمال الممدوح وبطولاته، أضف إلى ذلك صفاته التّي تحلّى بها، كما في قوله يمدح القاضي أبا القاسم بن حمدين[5]:(خفيف)

زُهِــيَتْ خُطَّـــــةُ القَضَـــاءِ بِــــــهِ زَهْــــــوَ حَــــمَامِ الغُصُـونِ بِالأطْـــــوَاقِ

1) الزّمن واللّغة، مالك يوسف المطلبي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، (د، ط) (1986)، ص:220.

2) المصدر السابق، ص:202.

3) **نَمَى الحديث**: رفعه وأسنده.

4) **طلبيرة**: مدينة كبيرة بالأندلس، بينها وبين وادي الرمل خمسة وثلاثون ميلاً، وتُعَدُّ من أقصى ثغور المسلمين، وباب من الأبواب التي يدخل منها إلى أرض المشركين، وكانت قد سقطت في عهد ملوك الطوائف، واستولى عليها ألفونسو السادس سنة475هـ، وتمّ اقتحامها عُنوة، واسترجاعها على يد أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين في 13 محرّم 503هـ.- الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، ص:395.

5) المصدر السابق، ص: 86-87.

وَسَمَــــتْ رُتْبَــةُ الــوزارة مِنْــــهُ بِبَعِيــــدِ المَــــدَى بَعِيــدِ السّــبَاقِ
وَسَطَــتْ تَغْلــبُ بِــهِ صَــارِمًا عَضْــبًا يلـــفُّ الأَقْــدَامَ بِالأَعْـــنَاقِ
واسْتَظَلَّــتْ مِــنْ بِــرِّهِ فِــي ظِــلاَلٍ لَــمْ يَعِــبْهَا مُنَافِــقٌ بِنِــفاق
وَاسْتَــجَارَتْ مِــنْ عَدْلِــهْ بِحِــبَالٍ غَــيْــرَ مَنْكُــوثَةٍ ولاَ أَحْــلاَقِ
شَمِلَــتْ فِيــهِ المُسْلِمِيْــنَ أَيَــادٍ هُــمْ بِــهَا كالغُصُــونِ فِــي الأَوْرَاقِ

يبدو أنّ الشّاعر أثبت اتّصاف ممدوحه بعدّة صفات محمودة من مثل القضاء والقوّة والعدل والكرم، وهي صفات لصيقة بالممدوح، وهذا ما يتماشى مع مهنة القضاء التّي سُخِّرت له وأصبح مشهورا بها، فكلّ من الأفعال (زُهِيَتْ، سَمَتْ، سَطَتْ، اسْتَظَلَّتْ، اسْتَجَارَتْ، شَمِلَتْ) دلّت على وقوع الفعل وحدوثه في الزّمن الماضي، حيث حاول الشّاعر تجسيد مآثر هذا الممدوح وتخليدها، من خلال توظيفه لهذا النوع من الأفعال.

أمّا فعل الأمر فهو أقلّ استعمالا في التركيب الشّعري عند "**الأعمى التّطيلي**"، لكنّ الشّاعر، استطاع أن يستخدمه في المواضع المناسبة، وقد يخرج إلى معنى الالتماس كأن يستعمله في تفضيل العقل والحسّ على حاسّة البصر، يقول[1]:(بسيط)

فَانْظُــرْ بِعَقْــلِكَ إِنَّ العَــيْنَ كَاذِبَــةٌ وَاسْمَــعْ بِحِسِّكَ إِنَّ السَّــمْعَ خَــوَّانُ

وظّف الشّاعر، هنا، فِعْلَي الأمر (انْظُرْ، واسْمَعْ) للفت انتباه المتلقي إلى أهمية العقل والحسّ في إدراك الأشياء، فهو يشكُّ في الحواس وقدرتها على إيصال المعارف وذلك بسبب عماه؛ فعمى الأبصار لايُعْتَدُّ به؛ لأنّه لا يُعَدُّ عمى بالنسبة لعمى القلوب، فَمَنْ اتّقدت بصيرته يكون مبصرا وإن كان أعمى، ومن ماتت بصيرته فهو أعمى وإن كان مُبصرا.

وتبقى خاتمة المدحة أخصب مكان يحضر فيه فعل الأمر، يغلب على دلالته التحدي والدّعاء للممدوح، وهذا ما نجده في خاتمة إحدى مدائحه لأبي القاسم بن حمدين[2]:(بسيط)

فَانْظُــرْ وَقِــسْ وَانْتَقِــدْ فَالنَّقْــدُ أَنْــتَ لَــهُ وَلَيْــسَ كَالــتَّاجِ لابْــنِ المَجْــدِ يُخْــنُقَــهُ
وَدُمْ شِــهَابًا بِأُفْــقِ السَّعْــدِ مُتَّقِــدًا إِذَا رَقَــى مُسْتَــرِقُّ السَّمْــعِ يَحْـرِقُــهُ

1) المصدر السابق، ص:218.
2) نفسه، ص:239.

خاطب الشّاعر بهذين البيتين ممدوحه، وذلك عن طريق توظيفه لأفعال الأمر، في قوله (انْظُرْ، قِسْ، انْتَقِدْ، دُمْ)، وهي أفعال تحمل معنى الحركة لتُخرج العبارة عن التقرير والثبات، فالشّاعر بتوسّله هذه الأفعال يطلب من ممدوحه أن يَنْظُرَ في شعره ويقيسه وينقده؛ لأنّه أهل لذلك، ونلمح في هذا الطلب افتخارا بشعره بمنطق التحدّي في نبرة مهذّبة، ويدعو للممدوح بدوام نوره وعدم أفول نجمه.

أمّا بالنسبة للجملة الاسمية، فعبّرت هي الأخرى عن أفكار الشّاعر ومشاعره، وأوحت بالثبات والاستقرار في التعبير، على خلاف نظيرتها الفعلية التّي أوحت بالحركة والنشاط، فركَنَ الشّاعر إلى الاستعانة بالجملة الاسمية عندما تطلّب المقام ذلك،كما في قوله يمدح القاضي ابن حمدين[1]:(طويل)

وَثَابِــتُ حَلُــومٌ رُبَّـــــمَا زَالَ يَذْبُـــــلٌ وَزَالَ سُهَيْـــــلٌ وَهِـــــي غيــــــرُ ثَوائِــــبِ

وصف الشّاعر ممدوحه بالثبات والحِلمِ، وهي صفات تليق بمقامه، وبمهنة القضاء، وقد بالغ في نعت ممدوحه بهاتين الصفتين إلى درجة أنّه جعل الجبل المعروف بالثبات والسكون أقلّ شأنا في ذلك مقارنة مع ممدوحه.

ونجده يوظّف الجملة الاسمية للتعبير عن قوة ممدوحه وجوده. يقول[2]:(طويل)

حُسَـامٌ ولَكِــــنْ رُبَّـــمَا ذُكِـــرَ النَّـــدَى لَـهُ فتنَـــى عِطْفَـــيْ قَضِـيْـبٍ مِـنَ الـــرَّنْدِ
وَبَحْـــرٌ لَكِـــنْ مَـــا الحَـــيَاةُ هَنِيَّـــةً بأَطْيَـــبَ مِنْـــــهُ لِلْعُيُـــونِ وَلِلْـــورِدِ

يتحلّى الممدوح بصفتي القوّة والكرم، وقد استخدم "**التّطيلي**" هذا التركيب الاسمي في قوله (حُسَامٌ، وبحرٌ) ليبرهن ديمومة هذه الصّفات في ممدوحه، فهي ليست مجرد صفات طارئة، بل هي صفات متأصّلة في الممدوح.

كما لجأ الشّاعر في تشكيل خطابه الشِّعري من النّاحية الصرفية إلى استخدام بعض المشتقات ولكن بنسبة قليلة مقارنة مع الأفعال، ومن أبرز هذه الصّيغ الصرفية، نجد اسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعال التفضيل، وصيغ المبالغة، فكلّ هذه المشتقات تعتبر من أهمّ وسائل نمو اللّغة وثرائها، وقد وظّفها "**التّطيلي**" في شعره بنسب متفاوتة،كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

1) المصدر السابق، ص:07.
2) نفسه، ص:29.

الاسم المشتق	تكراره
أفعل التفضيل	23
اسم الفاعل	15
صيغة المبالغة	04
اسم المفعول	03

جدول رقم6: يوضّح توزيع المشتقات في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ "**الأعمى التّطيلي**" أكثر من استعمال صيغة أفعل التفضيل التّي تدلّ على تفضيل شيء على شيء آخر، وهذا ما يعكس ثراء مخزون الشّاعر اللّغوي وجمال ذائقته الفنية، والملاحظ على هذا الاسم كثرة مجيئه في شعر "**التّطيلي**" على وزن (أَفْعَلْ)، وأسهم بشكل واضح في إبراز الدّلالة المقصودة وما يتحلّى به الشّاعر من حسّ لغوي مرهف، كقوله[1]:(وافر)

أَلَـــذُّ مِـــنَ الحَــدِيثِ عَلَــى الأَمَانِــي وإِنْ كَـــانَ التَّـــعَلُّلَ بِالمُــحَـــالِ

وَأَشْهَـــى مِــنْ لَيَالِــي الوَصْــلِ تَتْــرَى وَيَا شَـــــوْقًا إِلَـــى تِـلْكَ اللَّيَالِـــي

يغلب على البيتين صيغة أفعل التفضيل؛ ذلك أنّ الشّاعر اتّخذ منها وسيلة لوصف طَعْمِ التحيّة الموجهّة إلى الممدوح؛ هي ألذُّ من الحديث على الأماني، وأشهى من ليالي الوصل، التّي اشتاق إليها الشّاعر رفقة محبوبته، وقد تجلّى ذلك من خلال توظيفه لأفعل التفضيل واستعمالها استعمالا مجازيًّا.

وأبدع الشّاعر في توظيف أسماء الفاعلين المشتقة من الأفعال الثلاثية، نحو (غَاضِبُ، غَالِبُ، ذَاهِبُ، سَافِكُ، قَابِضُ، صَانِعُ...) وهي جميعها على وزن فاعل. وهذه الألفاظ إلى جانب ما

1) المصدر السابق، ص:95.

توحيه من دلالة معنوية، تسهم بشكل واضح وملموس في إبراز الناحية الصّوتية، على شاكلة قوله في مدح القاضي أبي العباس(1):(طويل)

نَضَــاهُ أَمِيـــرُ المُــؤْمِنِيْــــنَ مُهَنَّـــــدًا لِكُـــــلِّ دَمٍ مِنْـــهُ وَإِنْ عَــزَّ سَافِـــكُ

نلاحظ أنّ لفظة (سَافِكُ) جاءت على وزن فاعل، مشتقة من الفعل الثلاثي (سَفَكَ)، وقد دلّت على قوّة سيف الممدوح الّذي يسطو به في الحروب، من خلال كثرة سفكه لدمّ الأعداء، ويقول كذلك في إحدى مرثياته(2):(طويل)

خَلِيلِـــيَّ مَـــنْ يَجْـــزَعْ فَإِنِّـــي جَـــازِعُ خَلِيلِـــيَّ مَـــنْ يَذْهَـــلْ فَإِنِّـــي ذَاهِـــلُ

يدلّ كلّ من اللّفظين (جَازِعٌ، ذَاهِلٌ) على شدّة وقع الموت، وما يخلّفه في نفس الشّاعر من جزع وذُهُول.

اعتمد الشّاعر على صيغ المبالغة في نعت ممدوحه، بخاصّة، وهذا ما يتماشى مع غرض المدح، ولصيغة المبالغة خمسة أوزان، هي: فَعَّال، مِفعال، فعول، فعيل، فعل(3)، وقد أبدع الشّاعر في توظيف هذه الصّيغ في شعره، والغالب عليها هو صيغتي فاعل وفعول، على شاكلة قوله في مدح أبي العلاء بن زهر(4):(طويل)

مِـــنَ المَجْـــدِ دَانٍ دُونَـــــهُ مُتَعَـــرِّضٌ إِلَـى الهَـــوْلِ سَـــبَّاقٌ عَلَيْـــهِ جَسُـــورُ(5)

تدلّ كلّ من الكلمات (سَبَّاقٌ، جَسُورٌ، شَكُورٌ) على المبالغة في نعت الصّفات التّي يتّصف بها الممدوح من قوّة وسبق إلى الأهوال، وشكر؛ لأنّ ذلك من شِيّم الكرماء،كما ساعدت صيغة "فَعُول" في تناسق الإيقاع الصّوتي للبيتين.

3-3- التراكيب البلاغيّة:

نقصد بها كلّ تركيب بلاغي خرج عن قوانين اللّغة وانحرف عنها، من مثل أسلوبي التقديم والتأخير، وأسلوب الحذف، وبيان أثرهم الجمالي في التركيب اللّغوي عند التّطيلي .

---

1) المصدر السابق، ص:92.

2) نفسه، ص:145.

3) شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط5(1996)، ص:63.

4) المصدر السابق، ص:61.

5) **جَسُورٌ**: الجَسُورُ هو المِقْدَامُ.

أ-أسلوبا التقديم والتأخير:

يُعَدُّ التقديم والتأخير مظهرا من مظاهر العدول في التركيب اللّغوي، يعمد الشّاعر فيهما إلى خرق قواعد اللّغة، والخروج عن نظام بناء الجملة، فَيُقَدِّمُ ما حقّه التأخير ويؤخِّرُ ماحقّه التقديم، وذلك لأغراض جمالية، وهو، كما يرى **ابن رشيق**، المجال الّذي يتبارى فيه الشّعراء، يقول "ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشّاعر بالتقدّم، ولا يقضي له بالعلم، إلاّ أن يكون في شعره التقديم والتأخير"(1). وقد نال هذا الأسلوب ثناء النقّاد القدامى، وبخاصّة **الجرجاني** الّذي قال عنه:"هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقُكَ مسمعه ويلطف لديك موقعه ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللّفظ عن مكان إلى مكان"(2). ومن الفوائد المتوخاة من هذا الأسلوب، تأكيد المعنى ورفع الإبهام والغموض عن النّص الشِّعري عن طريق التلاعب بقوانين اللّغة باستعمال أيسر الطرق، والتوافق بين صدر البيت وعجزه.

استثمر "**الأعمى التّطيلي**" هذا النوع من العدول خدمة لأغراضه ومقاصده، ومن أشكاله التّي شاعت بكثرة عنده، تقديم المفعول به على الفاعل،كما في قوله يصف الرمح(3):(وافر)

وَكُــــلَّ أَصَـــــمَّ أَخْـــــرَسَ عَلَّمَتْــــــهُ صُـرُوفُ الدَّهْـرِ تَشْتِيْـــتَ الشُّعُـــوبِ

قدّم الشّاعر المفعول به "الهاء" على الفاعل "صُرُوفُ الدَّهْرِ" لتأكيد تخصيص الرمح بالقوّة، والتقديم اهتمام بالمقدّم، والشّاعر حين رسم صورة الرمح بَدَا له أنّ المفعول به أهمّ من بقية العناصر، فجعله في بداية البيت متقدِّما على الفاعل الّذي كان في مرتبة أقلّ من حيث الأهمية، ونجد هذا الاهتمام أنسب ما يكون لمعاني المدح، كما في قوله يمدح بني الحضرمي(4):(طويل)

كَرِيــمِ المَسَاعِي هَــزَّ عِطْفَــيَّ عَطْفُــهُ إِلَـــى أَثَـــرٍ مِـــنْ مَجْـــدِهِ وَمَآثِــــرِ

قدّم المفعول به (عِطْفَيَّ) على الفاعل (عَطْفُهُ) حيث ساعد في تأكيد معنى البيت وزيّنه برسم حركة اهتزاز عطف الشّاعر، فقدّم كلمة (عِطْفَيَّ) لتأكيد أنّ فعل الاهتزاز لايكون إلاّ

1) العمدة، ابن رشيق/261/1.
2) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:106.
3) الديوان، ص:20.
4) نفسه، ص:53.

للأعطاف. ومن أمثلة تقديمه للمفعول به على الفاعل، أيضا، قوله في إحدى مقطوعاته الغزلية[1]:

(مجزوء الكامل)

غَـفَـلَ الرقِـيْـبُ فَـزَارَنِـي قَـمَـرٌ مطالعـه طُـلُوعِـي

قدّم الشّاعر المفعول به (ني) على الفاعل (قَمَرٌ) لتأكيد أنّ فعل الزيارة خاصّ به هو من دون غيره، فخرج بهذا العدول إلى الغزل، حيث صوّر زيارة محبوبته له عندما غفل الرقيب، وهذا الأمر يحيلنا على جوانب لاهية من شخصية الشّاعر.

كما اعتمد هذا النوع من التقديم في شكواه. يقول[2]:(طويل)

وَيُنْبِئُنِـي الحِـرْمَانُ عَـنْ كُـلِّ مَـطْلَبٍ وَنَفْسِـي عَلَيْـهِ حَسْـرَةً تَتَقَطَّـعُ

قدّم الشّاعر المفعول به (ني) على الفاعل (الحرمان) للدّلالة على اختصاصه هُوَ بهذه الصفة؛ فالحرمان كان هاجسا يراود الشّاعر منذ صغره، وبخاصّة عند فقدانه حاسّة البصر، إضافة إلى نوائب الدّهر، وإهمال دولة المرابطين له وعدم الاكتراث لأمره، وهذا ما جعل نفسه تتقطّع ألما وحسرة.

كما يعمد الشّاعر، أيضا، إلى تقديم الخبر على المبتدإ،كقوله[3]:(طويل)

وَكُـلُّ حَـيَاةٍ فَالمَنِيَّـةُ بَعْـدَهَا وَلِلْمَـرْءِ آمَـالٌ تَجُـورُ وَتَعْـدِلُ

قدّم الشّاعر الخبر (للمرء) على المبتدأ (آمَالٌ) وذلك لحصر الآمال على المرء فقط، ولتكثيف معنى المنية في نظر المتلقي، والحذر من هذه الحياة، وعدم الاغترار بها وبما فيها.

فكما استغلّ الشّاعر اللّغة بتأخير ماحقّه التقديم، فإنه استغلّها كذلك بتقديم ماحقّه التأخير، وحضور هذه الأشكال من الانزياح على مستوى التركيب دليل على نضج شخصية "**الأعمى التّطيلي**" الشّعرية، ومن أشكال هذا العدول تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط،كقوله في مدح أبي العلاء بن زهر[4]:(طويل)

أَضِـيءْ يَاسِـرَاجَ الدِّيـنِ وابْـنَ سِرَاجِـهِ إذا اشْتَبَهَـتْ تِـلْكَ المَسَالِكُ والسُّبْلُ

1) المصدر السابق، ص:79.

2) نفسه، ص:79.

3) نفسه، ص:126.

4) نفسه، ص:110.

إنّ المتأمّل في هذا البيت الشِّعري تجذبه ظاهرة مميّزة تعكس في حقيقتها تميّز أسلوب صاحبها، وهذه الظّاهرة هي تقديم عبارة جواب الشرط على عبارة الشرط والأداة،كما هو الحال في البيت، فقد مَارَسَ الشّاعر فيه إرادته الشِّعرية على مستوى التركيب ليضمن أكبر قدر من التأثير في المتلقي، ولتأكيد رسالته، سيما، أنّها تعبيرية تُشيد بالممدوح وبخُلُقِهِ؛ فهو سِرَاجُ الدِّين الّذي تتبدّى بضوئه المسالك والدروب، ويبدو أنّ الشّاعر متلهف ومستعجل إلى بيان ما يمكن أن ينجرّ عن شرطه ذلك، وكلّ هذا يدخل ضمن دائرة الإشادة بالممدوح وأعماله، إضافة إلى تقوية المعنى وتثبيته، ومثال هذا التقديم ما نجده في رثائه زوجته. يقول[1]:(طويل)

أَلاَ لَيْـتَ شِعْــرِي هَـلْ سَمِعْــتِ تَأَوُهِــي فَقَدْ رُعْــتُ لَـوْ أَسْمَعْــتُ قَاسِيــَّةَ الصَّخْـرِ

يظهر التقديم والتأخير، هنا، في عجز البيت، حيث قدّم الشّاعر جملة جواب الشرط (رُعْتُ) على جملة الشرط (أسمعتُ قَاسيّة الصَّخْرِ) والأداة (لَوْ) لبيان نار الحرقة التّي تشتعل في فؤاده المكلوم، وحسرته على فقدان زوجته، فنظم في ذلك شعرا حزينا ومؤثّرا يروع الصخور الصلبة لو سمعته، وفي هذا مبالغة في إبراز القيمة المعنوية لشعره ذاك.

ومن التقديم، أيضا، تقديم الضمائر كدلالته على القصر،كما في قوله يمدح الحرة حوّاء ويشيد بقومها وبأعمالهم الشّريفة[2]:(بسيط)

هُــمْ ثَبَّتُــوا الــدِّينَ إِذْ ضَاقَــتْ مَذَاهِبُـــهُ بِأَنْفُـــسٍ صِيْــغَ مِنْــهَا الدِّينُ وَالحَـسَبُ

قدّم الشّاعر الضمير (هُمْ) للدّلالة على قصر الأعمال الشريفة على قوم الحرة حوّاء؛ قوم تثبتوا الدّين ووسعوا مُحجته البيضاء بالأنفس والأرواح التّي صيغ منها الدّين والحسب، وقدّم الشّاعر الضمير"هُمْ" ليُقوي حُكمه، وليَخُصَّ ممدوحه بالثناء، ومن أمثلته أيضا قوله في مدح أبي القاسم بن حمدين[3]:(طويل)

وَأَنْـتَ بَنَيْـتَ المَجْـــدَ بِالْبَــأْسِ وَالنَّـــدَى وَقَــدْ هَدَّمُـــوهُ فِــي لَبُــوسٍ وَمَطْعَـــمِ

قدّم الشّاعر الضمير" أَنْتَ" للدّلالة على الاهتمام به، في هذا السياق، فالشّاعر أراد أن يؤكّد أنّ ممدوحه بنى المجد بالبأس والندى، وغيره هدّموه؛ لأنّهم طُلاَّب لبوس ومطعم.

---

1) المصدر السابق، ص:72.

2) نفسه، ص:17.

3) نفسه، ص:173.

ومن مظاهر التأخير كذلك تأخير جملة جواب الشرط إلى البيت الثاني،كقوله في مدح ابن حمدين[1]:(طويل)

إليكَ ابْـــنَ حَمْدِيـــنٍ وَإِنْ بَعُـدَ المَـدَى وَإِنْ غَـرَّبَتْ بِـــي عَنْـكَ إِحْدَى المَغَارِبِ
صَبَابَــــةَ وُدٍّ ولَـــمْ يُكَــــدِّرْ جِـمَامَـــهُ[2] مُـــرُورَ اللَّيَالِـــي وازْدِحَـــامُ الشَّـوَائِبِ
وَذِكْـــرَى عَــــسَاهَا أَنْ تَكُـــونَ مَهَـــزَّةً تــردُّ عَلَــى أَعْقَابِـــهِ كُـــلَّ شَاغِـــبِ[3]

وقوله أيضا[4]:(طويل)

إِذَا الخَيْلُ عَامَــتْ فِي النَّجِيعِ وَأُلْجِمَــتْ بِسُمْـــرِ العَوَالِـي وَهِــي تَطْغَى عَلَى اللّجـمِ
فَــلَـمْ تَــــرَ إلاّ عَـــاثِــرًا بِدِمَــائِـــهِ يُحَـــاذِرُ كَلَـــمًا أو يُدَافِـــع عـن كلـــمِ

يبدو من خلال الأبيات أنّ جواب الشرط أُخِّر إلى البيتين الثاني والثالث، والغرض من هذا التأخير التشويق إلى المتأخّر والتأكيد عليه فضلا عن محاولة إبرازه ووضعه موضع صدارة إبلاغية، فالتركيب في الأبيات الأولى مجمل في التعبير عن الحبّ والامتنان الّذي يكنّه الشّاعر لممدوحه حتّى وهو بعيد عنه، وفي الأبيات الأخرى مجمل في قوّة الخيل التّي تخفي وراءها قوّة الممدوح في ساحة الوغى.

ويبدو أنّ الغاية المبتغاة من وراء هذا التأخير هي اهتمام المتكلّم به وتخصيصه بالوصف والتدقيق، ليتمكّن من ذهن المتلقي عبر التصوير، والهدف منه التشويق والإمتاع.

ب- أسلوب الحذف:

يُعَدُّ الحذف من بين الأساليب البلاغية التّي يلجأ إليها الشّعراء استغلالا لإمكانياته الإيحائية، وقد قال عنه **الجرجاني** "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنّك ترى به ترك الذِكْرِ، أفصح من الذِكْرِ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك

1) المصدر السابق، ص:4-5.
2) **جِمَامَهُ**: الجِمَامُ مجتمع الماء.
3) **شَاغِبُ**: الشَّغْبُ: تهييج الشَّرِّ والفتنة والخِصام
4) المصدر السابق، ص:177.

أنطق ما تكون بيانا إذا لم تَبِنْ"[1]، فالجمال والرّوعة يتجلّيان في الكلام إذا أنت حذفتَ أحد أركان الجملة أو شيئا من متعلقاتها، وإن قَدَّرْتَ ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام غثًّا سفسافًا ونازلاً لا صلة بينه وبين ما كان عليه أَوَّلاً [2].

استعان الشّاعر بهذا الأسلوب لإبراز معانيه وأفكاره، ومن أشكال الحذف التّي وردت عنده، حذف المبتدأ، كما في قوله يمدح الحرة حوّاء[3]:(بسيط)

مَلِيكَـــــةٌ لاَ يُـــوَازِي قَـــدْرَهَا مَـــلِكٌ   كالشَّمْـسِ تَصْغَـرُ عَـنْ مِقْدَارِهَا الشُّهُـبُ
وَهَضْبَـــةٌ طَالَـــمَا لاَذُوا بِجَـــانِبِـــهَا   فَـــمَا لَهُـــمْ لَـمْ يَقُولُـوا مَعْقِلٌ أَشِـبُ[4]
أُنْثَـى سَـمَا بِاسْمِـهَا النَّادِي وَكَـمْ ذكَــرٍ   يُدْعَـى كَـأَنَّ اسْمَـــهُ مِـنْ لُؤْمِـهِ لَقَـبُ

نلحظ أنّ كلّ من الكلمات " مَلِيكَةٌ، هَضْبَةٌ، أُنْثَى" جاءت خبرا لمبتدإ محذوف تقديره "هي" العائدة على الممدوحة، ويمكن أن نَعُدَّ "مليكةٌ" خبر أوّل لمبتدأ محذوف تقديره "حوّاء"، على أن تكون "هضبة" خبر ثانٍ و"أنثى" خبر ثالث، وتأتي فائدة الحذف هذه من حيث استئناف الشّاعر كلامه على ممدوحته (الحرة حوّاء)؛ فهي مليكة لا يُضاهي قدرها مَلِكٌ آخر، وشمس تصغر أمامها النّجوم، إنّها أنثى حقا، ولكن باسمها يعلو النّادي ومَنْ فيه، فَكَمْ مِنْ ذَكَرٍ يُدعى ويكون اسمه من كثرة لؤمه، لقبا له، فيأتي بالأخبار متجاوزا المبتدأ، وهذا ما أشار إليه **الجرجاني** في قوله:"ومن المواضع التّي يَطَّرِدُ فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف، يبدأون بذِكر الرجل، ويُقدِّمون بعض أمره ثمّ يَدَعُونَ الكلام الأوّل، ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمور بخبرٍ من غير مبتدإٍ "[5].

ومن أمثلة الحذف عند "**التّطيلي**" حذف الفاعل، كما في قوله يمدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين[6]:(وافر)

1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:146.
2) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3(1993)، ص: 89.
3) الديوان، ص:17.
4) **الأَشِبُ**: المتنع.
5) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:147.
6) الديوان، ص:200.

وَهَزّةُ رُمْحِكَ الظَّفَرُ المُوَاتِي   وَرَوْنَقُ سَيْفِكَ الحَقُّ اليَقِينُ
وَبَعْضُ رِضَاكَ لِلْآجَالِ دُنْيَا   وَشُكْرُ نَدَاكَ للآمَالِ دِيْنُ
جَلَبْتَ الخَيْلَ مُشْرِفَةَ الهَوَادِي[1]   تَعِزُّ عَلَى قِيَادِكَ أَوْ تَهُونُ

حذف الشّاعر، هنا، الفاعل (علي بن يوسف) وأبقى على قرينة لفظية دالّة عليه "كاف" الخطاب، و"تاء" المخاطب في كلّ من الكلمات " رُمحكَ، سيفكَ، رضاكَ، نداكَ، جلبْتَ، قيادكَ"، ويلاحَظ أنّ التركيبين مسندين إذْ مدار الحديث فيهما هو الممدوح والأفعال التّي كان يقوم بها، فالغاية التّي كان يتوخّاها **علي بن يوسف** ويهزّ رمحه لأجلها، هي الفوز والظّفر، فكان مظهره حَقًّا، ونصرا مُبينا، وكان رضاه غضارة عيش وحلاوة دنيا، وأيضا كان لا يأشر ولا يبطر، بل يشكر الله نصرا لدينه وتحقيقا للآمال، ولأجل هذا جلب الخيل المسومة الضّامرة، فلو ذُكِرَ الفاعل، هنا، لتهلهل المعنى، وفسد، وفي ذلك يقول **الجرجاني**:" رُبَّ حذف هو قِلادةُ الجِيد، وقاعدة التجويد"[2].

ومن أمثلة الحذف، أيضا، حذف المفعول به، وهذا ما نجده في قول التّطيلي يُهنئ الهوزني بالعيد ويُعرّض بابن منظور[3]: (بسيط)

إنِّي تَرَكْت ابن منظورٍ لِوَارِدِهِ   لمعُ السَّرَابِ وداعِيهِ ابنةَ الجَبَلِ
فَلَسْتُ أَحْنُو بمرآه عَلَى صَنَمٍ   ولاَ أُعَرِّجُ مِنْ مَغْنَاهُ فِي طَلَلِ
وَلاَ أَلُوذُ بِهِ ملآنَ مِنْ صَلَفٍ[4]   يُخاتِلُ المجدَ بين الجُبْنِ والبَخَلِ

حذف الشّاعر المفعول به "ابن منظور" وأبقى على قرينة دالّة عليه، وهي الضمير المتصل الهاء في كل من " وارِدِهِ، داعيهِ، بمرآهُ، مَغْنَاهُ، بِهِ" وفي ذلك دلالة واضحة على تعريض الشّاعر بالقاضي **ابن منظور** الّذي نعته بالبُخل؛ لأنّه لم يمنحه مُقابلاً على مدائحه، فهو في نظره إنسان بخيل ينقصه الجود والكرم.

1) **الهَوَادِي**: الأعناق.
2) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص:151.
3) الديوان، ص:139.
4) **صَلَفٍ**: الصَّلَفُ قِلّةُ نَزَلِ الطعام، والصَّلَفُ: قِلّةُ النَّزَلِ والخَيْرِ.

ومن أشكال الحذف، كذلك، عند "**التّطيلي**" حذف "واو رُبَّ"، كقوله في مدح ابن زهر[1]:(كامل)

والمَــوْتُ ممنــوع الحـريـمِ مُبَاحُــهُ قَــدْ حَــانَ بَيْــنَ البِيضِ والأَجْفَانِ

وَأَهَــابَ بالأرواحِ فِـــي أَجْــسَادِهَا فَأَتَتْــهُ بَيْــنَ الــذُلِّ والإِذْعَـــانِ

حذف الشّاعر الأداة "رُبَّ" وتقدير الكلام "ورُبَّ الموت، ورُبَّ أهابَ"، وأفاد من الاختصار الّذي يُؤدّيه هذا الأسلوب.

انطلاقا ممّا سبق، نستطيع القول إنّ:

- لغة "**الأعمى التّطيلي**" جمعت بين الجزالة والسّهولة، وتوسّلت بالألفاظ البدوية، وتأثّرت بألفاظ التراث الإسلامي، وبلغت في أحيان كثيرة درجة عالية من الإيحاء والترميز، وصدورها عن أصالة تقوم على ذوق رفيع.
- استدعى "**التّطيلي**" لمعجمه الشّعري كثيرًا من مفردات الطّبيعة والمدح والرِّثاء والشّكوى والغزل، واتّكأ عليها في بناء نصّه وتشكيل لغته والتعبير عن تجربته الشِّعرية.
- شكّلت التراكيب الأسلوبية حضورا بارزا في شعر **التّطيلي**، وبخاصّة أسلوب الأمر في لغة خطابية طلبية.
- غلبة الأفعال على الأسماء في شعر **التّطيلي**، وهذا دليل على الحركية التّي يتمتّع بها الخطاب الشِّعري عنده، فأكثر الأفعال بروزا في ديوانه الفعل المضارع؛ لأنّه يُعبّر عن رؤيته للواقع، وهو يكثر في قصائد المدح بخاصّة؛ لأنّ الشّاعر بالمديح يُخاطِبُ الممدوح، ويبغي إبراز ما يتحلّى به من صفات وفضائل والدّلالة على استمراريتها، أمّا الفعل الماضي فكان أقلّ بروزا من المضارع، وقد مثّل جذور التجربة التّي يرتكز عليها الحاضر لذلك نجده عند الشّاعر في الشّعر الّذي يتغنّى بأمجاد سلفت وأحداث وقعت في الماضي.
- استغلّ الشّاعر مرونة اللّغة وطواعيتها، لذلك نجده يتلاعب بتراكيب جملتها الشّعرية، فيُقدِّم ويُؤخّر، أو يحذف ليبلغ أقصى مدى التأثير في المتلقي، وبالتالي يتحقّق له إيصال رسالته الشِّعريّة في جانبيها الدّلالي والفني.

1) المصدر السابق، ص:197.

الفصـل الثالث

التشكيل البلاغي للصّورة الشِّعرية وأبعادها الجمالية عند الأعمى التّطيلي

- توطئة

1- الصّورة البلاغية وتشكيلاتها الفنّية عند الأعمى التّطيلي

1-1- تشكيلات الصّورة البيانية

أ- الصّورة التشبيــهية

أ-1- التشبيه المركّب

أ-2- التشبيه البسيط

أ-3- تداخل الأساليب التصويرية عند التّطيلي

ب- الصّورة الاستعاريــة

ب-1- الاستعارة المكنية وآلياتها

أ- آلية التشخيص

ب- آلية التجسيــم

ج- آلية التجــسيد

ب-2- الاستعارة التصريحية

ج- الصّورة الكنائيـــة

1-2- تشكيلات الصّورة البديعية

أ- التجنيس

ب- التكرار

ج- التقسيم

د- الترصيع

هـ- الطِّباق

خلاصـــــة

توطئة:

يقوم الشِّعر على أعمدة أساسة هي اللّغة، والموسيقى، والخيال الّذي تمثّله الصّورة الشِّعرية. فهي المؤشر الدّقيق على قدرة الشّاعر الإبداعيّة، حيث يقوم بابتكار واقع جديد من خلال علاقات بين موجودات لا توجد بينها علاقات في الواقع الحقيقي.

الصّورة أساس البناء الشِّعري، وعِمادُهُ الّذي يقوم عليه، ويُشكِّلُ هذا المصطلح نقطة خلاف رئيسة شغلت اهتمام النقّاد المحدثين على وجه الخصوص، ولكن لا يعني هذا أنّ النقّاد القدماء لم يُولوا عناية بهذا العنصر المهمّ من عناصر البناء الشِّعري.

ظهر مصطلح "**الصّورة**" عند النقّاد والبلاغيين القدامى[1] منذ محاولاتهم الربط بين الرّسم والشِّعر في التقديم الحسِّي للأشياء، والانفعالات، والحقائق، إذْ يرى "**ابن طباطبا**" (**ت322هـ**) في معرض حديثه عن مفهوم الشّعر أنّ العناصر الّتي يتفاضل بها الشُّعراء هي " جودة السبك وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يُشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة "[2].

وهو، هنا، يُقِرُّ أنّ المعاني موجودة، لكنّ القصيدة الشّعرية، بصفتها صورة، ينبغي للشّاعر أن يُجمِّلها ويُنمِّقها ليكون أثرها أبلغ في المتلقي، ويُعدُّ "**الجاحظ**"من أوائل النقّاد العرب الّذين تنبّهوا إلى أنّ " الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3].

يرى "**المرزوقي ت421هـ** " أنّ صياغة الصّورة الشّعرية عند العرب القدامى من أهمّ أسس العمود الشِّعري؛ إذْ يُعطِي في مقدمته لشرح حماسة "**أبي تمام**" أهمية كبيرة للوصف والتشبيه والاستعارة بصفتها صورا شعريّة، يقول عن عمود الشِّعر مُحدِّدًا إيّاه في سبعة مبادئ، هي " جزالة اللّفظ، واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على

1) منهم الجاحظ، وابن طباطبا، والجرجاني...

2) عيار الشّعر، ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية (د، ط) (1985)، ص:06.

3) الحيوان، الجاحظ /132/3.

تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما"[1].

اهتمّ النقّاد القدماء في دراستهم للصّورة بالتحليل البلاغي لها[2] فوقفوا عند "حدود الصّورة البلاغية من تشبيه ومجاز"[3]. ولم تخرج وظيفتها عن كونها حِلية وزينة، فاهتموا بالتجسيد الحسِّي لها أكثر من التجسيد المعنوي، فالنزعة الحسّيّة الخارجية هي الأساس الّذي قامت عليه نظرة القدماء للصّورة " أُعجِبوا بكلِّ ما يُرِيح الحسّ فوصفوه وصفًا جميلاً وصوّروه تصويرا رائعا، لكن وصفهم هذا ظلّ يفتقد إلى ذلك الرباط العاطفي والشّعوري الّذي يربط بين الذّات الشّاعرة والموضوع"[4]؛ أي أنّ القدامى أغفلوا الجانب النفسي للصّورة؛ بمعنى أنّهم أغفلوا تلك العلاقة التّي تربط بين الذّات الشّاعرة والموضوع المعبّر عنه، فكانت نظرتهم للوجود من حولهم تقتصر على الحسّ دون غيره.

ومصطلح الصّورة حديث ابتدعه شعراء المدرسة الرومانتكية التّي فسّرت الصّورة " انطلاقا من نظرية الخيال واعتبرت الصّورة وسيلة سبر أغوار التجربة الشّعرية"[5]. فالتخييل هو العنصر المهمّ في الشِّعر، وهو المؤثر في النفس، بل هو المحك على جودة الشِّعر أو رداءته، يقوم بكسر الحدود بين الأشياء، وتهديم العلاقات بين الذّات والطّبيعة ليخلق بينهما التوافق والانسجام، وذلك بإعادة خلقها من جديد خلقا فنيًّا له خصوصيته المتمثّلة في امتزاج الشّاعر بالطّبيعة، وخلع وجدانه عليها.

الملاحظ أنّ مصطلح **"الصّورة"** لم يتبلور إلاّ في النقد الحديث الّذي وسّع من إطارها " فلم تَعُدْ الصّورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلُو الصّورة من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تُشكِّلُ صورة دالّة على خيال خصب"[6].

---

1) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، تح: عبد السلام هارون، أحمد أمين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1(1991)/09/1/.

2) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3(1992)، ص:08.

3) الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2(1981)، ص:30.

4) الصّورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، (د، ط) (1983)، ص:77.

5) مقدمة لقصيدة الغزل العربية، عبد الحميد حيدة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1(1992)، ص:86.

6) الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، ص:25.

معنى هذا أنّ النظرة النقدية الحديثة للصّورة تتجاوز المفهوم البلاغي القديم الّذي فصل الصّورة عن ذات الشّاعر وأفرغها من محتواها الوجداني، وقيمتها الشّعورية، لتذهب بها إلى أبعد الحدود، وتنقلها إلى عالم الشّعور، والخيال.

الصّورة مصطلح أدبي حديث تضاربت الآراء والمفاهيم التّي رامَت توضيحه، وإبراز دوره المهمّ في بنية النّصوص الأدبيّة، وما زال هذا التباين واضحا في تعريفها، وإعطائها مدلولا محدّدا وشاملاً ودقيقًا لكلِّ ركن من الأركان التّي تقتضيها، ويعود ذلك إلى اختلاف الباحثين المحدثين في منابعهم الثقافية، ومذاهبهم النقدية التّي انطلقوا منها وهم يتحدّثون عن دورها الفعّال في نجاح العملية الفنية وخصائصها كأيِّ قضية نقديّة استدعت اهتمام النقّاد، في محاولة جاهدة لإرساء قواعد وأسس ثابتة تمثّلها أصدق وأعمق تمثيل، فهي عند **"بشرى موسى صالح"** " التركيبة اللّغوية المحقّقة في امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاصّ أو حقيقي مُوحٍ كاشف ومُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشِّعرية"[1]. وهي عند **"علي البطل"** " تشكيل لغوي، يُكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها "[2]. ويرى **"عبد القادر القطّ"** أنّ الصّورة في الشِّعر، هي " الشكل الفني الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاصّ ليُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشِّعرية الكاملة في القصيدة، مُستخدمًا طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشّاعر الأولى التّي يصوغ منها ذلك الشّكل الفني، أو يرسم بها صُوره الشِّعرية"[3].

نستنتج أنّ الصّورة الشِّعرية، عند **"عبد القادر القطّ"**، هي الشكل الفني أو الأسلوب بصفة عامّة، فهو لا يتأتّى إلاّ بتضافر جميع العناصر الفنية من لفظ، ولغة، وتركيب، وإيقاع، وشتى ألوان البديع من تضاد وتقابل، وجناس، وصور مجازية وحقيقية، وتبقى الألفاظ، والعبارات هي سيِّدة الموقف، إذْ منها يصوغ الشّاعر صُوره وأشكاله الفنيّة النهائية. وهي عند **"سي دي لويس"** " رسم

1) الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1(1994)، ص:20.

2) الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، ص:30.

3) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، عبد القادر القطّ، مكتبة الشباب، مصر، (د، ط)(1988)، ص:391.

قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"[1]، كما شبّه الصّورة الشِّعرية بسلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس كلّ جوانب الحياة في نموّها وتطوّرها، وهي لا تنقل الواقع بطريقة آلية ولا تُعيد إنتاجه بشكل حرفي مباشر ولكن تُقدِّمه بطريقة جميلة ومثيرة، بفضل جاذبيتها وسحريتها " وهذه الصّور لا تعكس الموضوع فقط بل تُعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[2].

يبدو أنّ الصّورة، عند **"سي دي لويس"**، تتساوى فيها الاستعارة والتشبيه من حيث أهميتهما في بنائها وتشكيلها.

يذهب **"محمد غنيمي هلال"** مذهبا آخر، حيث ينفي اشتراط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصّورة، إذْ أنّ العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير ذات خيال خصب، وإنْ لم تستعِنْ بوسائل المجاز، يقول:" إنّ الصّورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالّة على خيال خصب"[3].

يبدو من كلام **" محمد غنيمي هلال"** أنّ الصّورة لا تقتصر على الألفاظ المجازية وإنْ كانت تقوم في الأصل على العبارات المجازية، فهذا لا يعني أنّ الألفاظ والجُمل حقيقية الاستعمال لا تصلح للتصوير، بل إنّنا نجد كثيرا من الصّور الرائعة والجميلة جاءت عن طريق استخدام ألفاظ وجمل حقيقية لا مجاز فيها، بفضل قدرة الشّاعر الإبداعية وبلورته للألفاظ والتراكيب في أسلوب جميل وهذا هو معنى التشكيل.

انطلاقا من التعريفات السّابقة نستنتج أنّ مصطلح "الصّورة الشّعرية" يعني الشّكل أو القالب الّذي يصبُّ فيه الشّاعر والمبدع أفكاره، ومعانيه وعواطفه، غير أنّ هذا القالب يختلف من شاعر لآخر، حَسَبَ أحواله النفسية، والموقف الّذي دعاه إلى قول الشِّعر، لذلك يجدر بها أن تتناسب مع المعاني والعواطف الغاشية له، فحسّيّة الصّورة الشِّعرية هي مدار اهتمامهم؛ ذلك أنّ

---

1) الصّورة الشّعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د، ط) (1982)، ص:23.

2) نفسه، ص:90-91.

3) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6 (2005)، ص:432.

الشّاعر يتّخذ من الصّورة أداة لتصوير واقعه النفسي والفكري والاجتماعي، وكلّ ما بداخله من عوالم جديدة من خلال اكتشاف العلاقات الكامنة بين الأشياء، والتأليف بين المتباعدات، والمتناقضات، وتشخيص الأشياء الجامدة، ويخلع عليها مشاعره وعواطفه، ويَبُثُّ فيها من روحه، ويُقِيم بينه وبينها علاقات حتّى تُصبح هذه الأشياء جزءا لا يتجزّأ من ذاته، ولا يحصل ذلك إلاّ بفعل الخيال فهو أساس الصّورة الأدبيّة مهما كانت درجته الفنّية.

نستنتج أنّ "الصّورة الشِّعرية" تركيب لغوي يُمكِّنُ الشّاعر من تصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيّل هدفه الأوحد إبراز المعنى ماثلا للمتلقي، وغاية الشّاعر من إيرادها في شعره تصوير تجربته وإيصالها للنّاس، والصّورة الشِّعرية، في النقد الحديث، مهما بدَتْ في شكلها، فإنّ كثيرا من عناصر الجِدّة والحداثة فيها هي عناصر مشتركة بينها وبين الصّورة في النقد القديم.

تنقسم الصّورة عند النقّاد المحدثين، بحسب الموضوعات التّي تستمد منها عناصرها إلى فرعين كبيرين " فتكون صورة حسّيّة إذا كانت العناصر المكوّنة لها مستمدة عن طريق الحواس، ويفرع بعضهم هذا النمط إلى أنواع متعدّدة، بحيث تنتج كلّ حاسّة صُوّرها، فتكون الصّورة بصرية أو سمعيّة أو ذوقيّة أو لمسيّة أو شمّية وقد تكون سمعية بصرية في آنٍ، أو سمعية بصرية ذوقية في آنٍ ... وتكون الصّورة عقلية أو ذهنية، إذا كانت عناصرها مستمدّة من موضوعات عقلية مجردة، وتتفرّع أيضا إلى أنواع متعدّدة فتكون رمزية أو أسطورية... "[1].

هكذا نستطيع القول إنّه لا يمكن حصر الصّورة في التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز ...؛ لأنّ جمالية الصّورة الشِّعرية التّي قد تحقّقها هذه الأنماط البلاغية قد تحقّقها أيضا وسائط أخرى تقوم في أساسها على عناصر حقيقية الاستعمال[2]؛ فتؤثر في المتلقي وتحرّك عواطفه؛ يعني هذا أنّ نجاح الصّورة الشِّعرية يتوقّف أساسًا على مدى تأثيرها في المتلقي وذلك عن طريق إثارة الوجدان والمخيلة والتأثير فيهما جميعا.

---

1) تطور البناء الفني في القصيدة العربية، الربعي بن سلامة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د، ط) (د، ت)، ص:160.

2) مثل الحواس بأنواعها والاستعمال الرمزي للّغة وتشكيلها تشكيلاً جماليًّا ينمّ عن قدرة الشّاعر في التعبير وتوصيل الفكرة في أحسن صورة.

الصّورة هي إعادة تشكيل الواقع، ولا ترتبط به إلاّ بقدر ما يُصبح مُكتسبا خصائصها الذّاتية، بحيث يُصبح للصّورة واقعها الخاصّ، فتصير الأشياء جديدة لأنّها عناصر في مناخ جديد وبنية جديدة...[1] .

فمهما يكن من أمر الصّورة فإنها تظلّ الأساس الّذي يُبنى عليه الشِّعر، ولكي نُوفّقَ بين هذه الخلفيّة النظريّة للصّورة، والدِّراسة التطبيقية، لا بُدَّ من الوقوف على طبيعة المتن الشِّعري من حيث رؤيته الفنيّة، ومصادر الصّورة، وألوان تشكيلها، وأنماط تركيبها الفني.

في ضوء المفهوم السّابق ندرس تشكيلات الصّورة الشّعرية عند "**الأعمى التُّطِيلي**"، وسوف لا نسمح لأنفسنا بأن ننجرَّ وراء المصطلحات النقدية الكثيرة والمختلفة في تصنيفنا لأنواع الصّورة إلاّ إذا اضطررنا إلى ذلك اضطرارا، ولكننا سنوظِّف المصطلحات البلاغية والنقدية القديمة مع الاحتفاظ بلفظ "صورة" فنقول بدل التشبيه الصّورة التشبيهية، وبدل الاستعارة الصّورة الاستعارية، وبدل الكناية الصّورة الكنائية، وكل صورة تضمّنت شيئا من البديع سنطلق عليها مصطلح الصّورة البديعية...أمّا الصّورة الشّعرية الحديثة فسنحتفظ لها بتسميتها الحديثة "الصّورة"، فنقول الصّورة الحسيّة أو الصّورة الرمزية، وهكذا...

1- الصّورة البلاغيّة وتشكيلاتها الفنّية عند الأعمى التُّطِيلي:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الصّورة البلاغية من أهمّ الجماليات التّي ترسم الشِّعر، وأوضحها وأقربها إلى دارس الأدب بشكل عامّ، والدّارس للصّورة الفنيّة بشكل خاصّ، ومن هنا أدرج النقّاد حديثهم عن الصّورة البلاغية تحت الأنماط الفنّية التّي تشمل الحديث عن الصّور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، وصور بديعيّة من جناس وتصريع وتقسيم وترصيع وطباق...، بوصفها الأركان الرئيسة في بناء الصّور الشّعرية بلاغيّا، وهذه الصّور أكثر دورانا في الشِّعر بشكل عامّ، وعند "**الأعمى التُّطِيلي**" بشكل خاصّ، حيث يجد الباحث المتأمّل في تشكيلات الصّورة البلاغية عنده أنّها تأخذ أشكالاً متنوعة حَسَبَ طبيعة التجربة المعبّرِ عنها، وترتكز في معظمها على التشكيل المجازي للّغة، الّذي يُشكِّلُ نوعا من الانحراف المعنوي، وذلك بإسناد الكلمة إلى غير ما وُضِعت له في الأصل عن طريق الخيال، كما نجدها ترتبط بالعالم الدّاخلي للشّاعر، وتُعبِّرُ عن مشاعره

1) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د، ط)(د، ت)، ص:86.

وأحاسيسه، ووفق هذا المنظور صَنَّفْنَا هذه الصّور الشِّعرية حسب تواترها في شعره، فقسمناها إلى صور بيانية، وصور بديعية، وفيما يأتي عرض لهذه الصّور البلاغية، وتشكيلاتها الفنيّة عند الشّاعر.

1-1- تشكيلات الصّورة البيانية:

تُعَدُّ الصّورة البيانية واحدة من السِّمات البارزة في العمل الأدبي، والشِّعر في جوهره يقوم على التصوير، ألا ترى أنّ التشبيه سبيل إلى الوضوح والبيان، والكناية أبلغ من الإفصاح، وأنّ للاستعارة مزيّة وفضلاً، وأنّ المجاز أبلغ من الحقيقة، فهذه الفنون البيانية تُعَدُّ من أهمّ مكوّنات الصّورة الشِّعرية البلاغيّة.

غلب على الشِّعر الأندلسي الخيال البديع الّذي نماه في ملكات الشّعراء ضروب الجمال المنتشرة في شبه جزيرتهم، وساعدهم ذلك في أن يُجَوِّدُوا التشبيه، ويُكثِروا من استعمال المجاز والكناية، ولا بِدَعَ فقد كانت الأندلس مباءا الخيال ومسرحه بما توفّرت عليه طبيعتها من فنون السِّحر والجمال، لذلك أتى شعراء الأندلس منه بالعجب العُجّاب في أشعارهم، فلهم التشبيهات البديعة، والتوليدات العجيبة والأخيلة الرائعة(1). ونلاحظ أنّ التشبيه والاستعارة والكناية لها النصيب الأوفر والأكثر في الشِّعر الأندلسي، حيث أفاد الشّعراء الأندلسيون " من فنون البيان، من تشبيه واستعارة وكناية... وكانت عوامل مهمّة في بناء الصّورة الفنية في قصائدهم فقد استنفذوا طاقاتهم بقصد الإتيان بالصّورة المبتكرة والمستحدثة والطريفة، لذلك غلبت سمة التشخيص(2) والتجسيم(3) في قصائدهم"(4).

إنّ طبيعة المادّة الشِّعرية التّي بين أيدينا، ونقصد بها، شعر "**الأعمى التُّطِيلي**" من قصائد ومقطوعات، بعد التنقيب عن الصّورة البيانية فيها، وإحصائها، أسلمتنا إلى ثلاثة أنماط بيانية كان الشّاعر قد توسّلها بكثرة في بناء صوره، وتخريجها، وكانت الأنماط الثلاثة الغالبة هي (التشبيه، و

---

1) قصّة الأدب في الأندلس، محمد عبد المنعم خفاجة، منشورات دار المعارف، بيروت، لبنان، (د، ط)(1962)/1/ 45.

2) **التشخيص**: هو الارتفاع بالمادي ليصل إلى مستوى الأحياء في الحركة أو السلوك. – شاعر السمو زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره، عبد القادر الرباعي، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1(2006)، ص:232.

3) **التجسيم**: هو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسم الحي في الحركة أو السلوك. – نفسه، ص:233.

4) الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، منجد مصطفى بهجت، مديرية دار الكتب، الموصل، (د، ط)(1987)، ص:140.

الاستعارة، والكناية)، لذا نتناول هذه الأنماط بالدّرس والتحليل لنرى مدى قدرة الشّاعر على التعبير، وصياغته هذه الصّور، وكيفية تشكيلها في شعره.

أ- الصّورة التشبيهية:

يأتي هذا الشكل التعبيري في مقدّمة الأشكال التّي لجأ إليها "**الأعمى التّطيلي**" في عرضِ موضوعاته، وتصوير أفكاره ومشاعره، وهذا يعكس حرصه على الإيضاح والبيان. والتشبيه كما عرّفه "**الجرجاني**" هو " أن تُثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حُكما من أحكامه، كإثباتك للرّجل شجاعة الأسد، وللحُجّة حُكم النور في أنّك تفصل بها بين الحقّ والباطل، كما يُفصل بالنور بين الأشياء "[1].

التشبيه يمنح النّص كثافة تصويرية، وأبعادا إيحائية تجذب اهتمام المتلقي؛ لذلك يُعَدُّ تصويرا يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الّذي عاناه الشّاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه[2].

اعتمد "**التُّطِيلي**" على التشبيه كثيرا في تشكيل صوره الشِّعرية، وهو أكثر وسائل تشكيل الصّورة عنده، لما له من أثر كبير في إيضاح المعاني والأفكار، ونقل المشاعر والأحاسيس، حيث تكرّرت الصّورة التشبيهية في شعره حوالي مائتين وخمس وعشرين مرّة، اعتمد فيها بكثرة على حذف أداة التشبيه، وإنْ أوردها فنجده يُكثر من استعمال الأداتين "الكاف، وكأنّ"، ويُسخِّرُ خياله في بنائها، وذلك لإدراك ما خفي من العلاقات بين الأشياء، دون أن يكون بمعزل عن عاطفته وشعوره، بل كان ثمّة مزج بين العاطفة والشّعور والحسّ في دقّة فائقة، وبالتالي أتت صورته التشبيهيّة مُؤلّفة بين شعره وشعوره.

---

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق:أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية، (د، ط)(د، ت)، ص:87.

2) التصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، قاسم عدنان حسين، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، ط2(2000)، ص:53.

يمكن أن نقسّم التشبيه عند "**التّطيلي**" إلى قسمين: تشبيه مركّب[1] وتشبيه بسيط[2]، غير أنّه أكثر من استخدام التشبيه المركّب وبخاصّة التمثيلي[3] بُغية التوضيح والبيان أكثر وتقريب الصّورة إلى ذهن المتلقي.

أ-1- التشبيه المركّب:

توسّل الشّاعر التشبيه المركّب في تشكيل صوره الشِّعرية وبنائها، وبخاصّة التشبيه التمثيلي، ولعلّ من بدائع تشبيهاته في المدح تلك الصّورة التّي رسمها للحرب ممثّلة في تصوير خيل الممدوح، وهي متلهفة لمحاربة العدوّ. يقول الشّاعر[4]: (بسيط)

**فِــي كُــلِّ مُضْطَـرِمِ الأَحْـشَاءِ حَالِكِــهَا		تَـرَى الـرَّدَى فِيْهِ مُفْتَاتًا[5] عَلَى الأَجَـلِ**
**تَعْـــدُو بِسرْجِـي إِليــهِ كُــلُّ سَابِحــةٍ		كَـأَنَّ غُـــرَّتَهَا فِـــي مُرْتَقَـى زُحَـــلِ**
**قَدْ عُـوِّدَتْ أَنْ تخـوضَ الـمَاءَ وَادِعَــةً		تَهَادِيَ الخُودِ[6] بينَ الحِلْيِّ[7] والحُـلَلِ[8]**
**والخَــيْلُ فَوْضَـــى تَبَارَى فِــي أَعِنَّتِــهَا		تَعُومُ فــي الدَّمِ أو تَعْلُـو عَلَـى القُـلَلِ[9]**

تبدو هذه الصّورة نمطية شائعة في أساسها من حيث وصف الفرس بالسّابح، وغُرَّتُه بالارتفاع، غير أنّ الشّاعر يُنْشِئُ في هذا التخييل التجريدي والتشبيه التمثيلي لصورة الفرس علاقة مشابهة بين مشية الخيل تخوض الماء في دعة، وتهادي الحِسان متبخترات في بهرجهنّ، ثمّ هذه

---

1) **التشبيه المركّب**: هو ما كان التشبيه فيه مُرَكّبا من شيئين أو أكثر.– أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص:108.

2) **التشبيه البسيط**: هو التشبيه المشتمل على التشبيه بمفرد؛ لانّ المشبّه يُشابه المشبّه به بوجهٍ من الوجوه، أو جانب من الجوانب، كتشبيه الجاهل بالأعمى، والعالم بالبصير. – البلاغة العربية أسُسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني/186/2.

3) **التشبيه التمثيلي**: هو التشبيه الذي يكون على شكل لوحة تُصوِّر أكثر من مفرد، ووجه الشبه فيه لا يكون مأخوذا من مفردا بعينه، بل يكون مأخوذا منه ومن غيره أو من الصّورة العامّة. – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4) الديوان، ص:138.

5) **مُفْتَاتًا**: افْتَاتَ بِأمْرِهِ أي مضى عليه، ولم يستشرْ أحدًا.

6) **الخُوْدُ**: الفتاة الحسنة الخَلق الشابة.

7) **الحِلْيِّ**: اسم لكل ما يُتَزَيَّنُ به من مصاغ الذهب والفضة.

8) **الحُلَلِ**: الوشي والحِبِرةُ والخزُّ والمروِيُّ والحريرُ، قال اليمامي: الحُلّة كل ثوب جيد جديد تلبسه غليظ أو دقيق ولا يكون إلاّ ذا ثوبين.

9) **القُلَلُ**: قُلَّة كل شيء أعلاه، ورأس الإنسان قُلَّة، والجمع قُلَلُ.

اللّوحة التّي تقوم على الحواس تُرينا مشهد الخيل وهي فوضى تنازع أعنتها في معمعة المعركة بحيث ترى فيها الموت سابقا لأجله، إنّما تأتّت له من إعادة سبك النمط التقليدي بطريقته الخاصّة، ومن السهل أن نُحدِّد موطن الإثارة التخيّلية في هذه الصّورة، حيث يُلاحظ أنّ طرفها الثاني يطغى على طرفها الأوّل، بفضل ما يتضمّنه من عناصر إضافيّة مثيرة وموحية بمجرد انتقالنا من المشبه (غُرّة الخيل ومشيتها) إلى المشبه به (كوكب زحل، والحِسان المتبخترات في بهرجهنّ) ولا شكّ في أنّ المشهد الأخير أكثر حسّيّة وجمالاً من المشهد الأوّل، بفضل ما يتضمّنه من عناصر إضافية مثيرة وموحية، وبسبب اتّساع أفقه ورحابته، وهذا ما يفتقر إليه المشهد الأوّل، أعني الطرف الأوّل من الصّورة.

ومن جميل صوره التشبيهية التّي توسّل فيها التشبيه التمثيلي قوله في وصف قوّة ممدوحه أبي حفص [1]: (السريع)

كَالأَسَـــدِ الــــوَرْدِ وَمَـــا حُـــجَّـــتِي إِنْ لـــم أَقُـــلْ كَالْـــعَارِضِ الوَبْـــلِ[2]

إِنْ حَـــشَّ[3] **نَارَ الحَـــرْبِ قَامَـــتْ لهَا أَعـــدَاؤُهُ كَالحَـــطَـــبِ الجَـــزْلِ**[4]

تتجلّى في هذه الأبيات براعة الشّاعر في خلق الصّورة التشبيهية التّي يُغذِّيها الشُّعور، ويُنَمِّيهَا الإحساس، ويرفدها الذّهن الّذي يتعامل مع معطيات هذه الصّورة في تعاطف وجداني بالغ الرهافة، فتتعانق الصّور وتنمو الدّلالات في النفس، فكلّما وقَفْتَ على صورة تشبيهية جذبتك الصّورة التّي تليها، فضلا عن أنّك تتفاعل شعوريًّا، ونفسيًّا مع دلالات المفردات في هذه الأبيات، فتبدو صورة الممدوح المجاهد القوي ماثلة في صور متعددة؛ صورة الأسدِ الوَرْدِ؛ وصورة العارض الوبل، أمّا صورة أعداء الممدوح فتأخذ صورة الحطب الجزل عند احتراقه بالنّار. فكما ترى إنّها صورة تقوم على التشبيه عن طريق الأداة "الكاف" للإشعار بالمشابهة بين طرفي التشبيه، صوّر الشّاعر من خلالها عظمة ممدوحه وقوّته، وذلك من خلال إيجاد معادل موضوعي له يتمثّل في صورة الأسد القوي الجريء، والمطر الشديد الّذي يُهلك كلّ شيء، فالشّاعر، هنا، شبّه المحسوس

1) المصدر السابق، ص:120.

2) **العَارِضِ الوَبْلِ**: السحاب المطِّل الذي يحمل مطرا شديدا ضخم القطر.

3) **حَشَّ**: حَشَّ النّار يَحُشُّهَا حَشًّا جمع إليها ما تفرَّق من الحَطبِ.

4) **الجَزْلُ**: الكثير العظيم من كلِّ شيء، وما عظُمَ من الحطَبِ ويبس.

بالمحسوس؛ شبّه ممدوحه في شجاعته وقوّته بالأسد الوَرْدِ الّذي لا يخاف شيئا، واستمر في عرض مشهد القوّة، فشبّهه مرّة أخرى بالمطر الشديد الّذي يهلك كلّ مَا في طريقه، وهنا تتحوّل دلالة المطر من الدّلالة الإيجابية (الحياة والخصب والنماء) لتأخذ الدّلالة السلبية (الموت والهلاك والفناء)، ولتعبِّر عن قوّة المشهد وفضاعته، ولم يَرْكن الشّاعر لإجلاء صورة ممدوحه إلى هذين التشبيهين فقط، بل تجاوز ذلك إلى وصف الفِعل الّذي يفعله ممدوحه بالأعداء، فإذا أذكى الممدوح نار الحرب فإنّ الأعداء كانوا الحطب اليابس الّذي يزيد من اشتعال النّار وتوهجها، وهي كما نرى صورة جيّدة تُقدِّم المعنى في صورة حسّيّة تنبض بالحياة، وتزخر بالحركة، وترتدي ثوب القوّة والعنف، وقد جاءت الصّياغة مؤكّدة للصّورة، ومقويّة لها في دلالتها الفكرية والشّعورية، كما نلحظ في تصديرها أداة التشبيه "الكاف" بما توحي به من أهمية ما يأتي بعدها من مشبه به (الأسد الوَرْدُ، العارض الوبل، الحطب الجزل) ووجه الشبه في ذلك هو القوّة وشدّة الفتك بالأعداء، فهي صورة منتزعة من عدّة أمور ترسم كلّها ملامح القوّة وشدّة الموقف وفضاعته. وبالتالي يكون تشكيل الصّورة التشبيهية كالآتي:

الصّورة الأولى: أداة التشبيه (الكاف)+ مشبه به (الأسد الوَرْدِ) أداة التشبيه (الكاف)+ مشبه به (العارض الوبل)←—— **القوّة والهلاك**

الصّورة الثانية: مشبه (الأعداء)+ أداة التشبيه (الكاف)+ مشبه به (الحَطَبِ الجَزْلِ)←—— **الموت والفناء**

وبذلك نجحت الصّورة في أداء وظيفتها التعبيرية، حيث كشفت عن مكنون في نفس الشّاعر، وبيّنت إحساسه اتّجاه الممدوح.

ومن الصّور كذلك التّي تُقَرِّب المعنى، وتعبّر عن القوّة والشّجاعة، صورة الخيل المتأهّبة للقتال، كقوله في وصف خيل ممدوحه ابن زهر[1]: (كامل)

يَخْـرُجْـنَ مِـنْ خَـلَلِ[2] الغُـبَارِ كَأَنّـهَا شَـرَرٌ تَطَايَـرَ مِـنْ خِـلاَلِ دُخَّـانِ

1) المصدر السابق، ص:196.

2) **خَلَل: الخِلَلُ**: ما دخل بين الأسنان من الطعام.

يُحاول الشّاعر في هذا البيت رسم صورة لخيل الممدوح وهي تخرج من غبار المعركة، فهي بلا شكّ صورة بصرية غامضة غير مكتملة في ذهن المتلقي لتأتي الصّورة في عجز البيت مستندة إلى فاعلية التشبيه بالأداة "كأنّ" التّي تفيد المبالغة والإيهام بالتطابق بين المشبّهين، حيث جاء مستوى المشابهة في هذه الصّورة بليغا، فجعل من قوّة خيل الممدوح في عَدْوِهَا وجريها معادلاً للشّرر المتطاير من النّار، والشّرر بإسناده إلى الفعل "تَطَايَرَ" يوحي بالخفّة وسرعة الحركة والانتشار والكثرة لهذا الشّرر، ثمّ صورة التطاير التّي تفتح من مساحة المكان وتوسّعها؛ لأنّ التطاير لا يُمكن أن يحدث إلاّ ضمن مساحة واسعة تُحيلنا إلى واقع خاصّ ممتد وليس واقعا هادئا، كما شبّه الغبار الّذي تثيره الخيل من جريها بالدّخان الّذي ينتج جرّاء فعل الاحتراق، ممّا يُعطي المتلقي انطباعا إزاء صورة مليئة بالحركة وحرارة المشهد، عبّرت عن قوّة خيل الممدوح المتعطشة لقتال العدوّ، وهي قوّة تخفي من ورائها قوّة الممدوح وبسالته في الحروب.

كما لجأ الشّاعر إلى التراث في تصوير كرم ممدوحه وقوّته، فمن كثرة إقرائه للضيوف، وشجاعته في الحروب، شبّهه بحاتم الطائي مضرب المثل المشهور بكرمه في الجاهلية، وبربيعة بن مكدم أحد فرسان الجاهلية المشهورين في القوّة والشّجاعة، على شاكلة قوله في قصيدته التّي وجّهها إلى محمّد بن عيسى الحضرمي[1]: (كامل)

فِـي حَـيْثُ إنْ تَمْلِـقْ[2] فَحَـسْبُكَ حَاتِـمٌ أَوْ تُضْطَهَـدْ فَحُـسَيْبكَ ابْــنُ مُكَّــدَمِ

عَمَدَ الشّاعر إلى تشبيه شيء واحد (الممدوح) في حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين؛ شبّه ممدوحه في حالة كرمه بحاتم الطائي، وفي حالة شجاعته وقوّته بربيعة بن مُكَّدَم، وقد استطاع "**الأعمى التّطيلي**" بفضل علمه وثراء رصيده المعرفي والثقافي أن يجد معادلا تاريخيا لتوضيح صورة الممدوح، ذلك أنّ الطرف الثاني (المشبّه به) دائما تكون عناصره موجودة في ذهن المتلقي، ومعروفة لديه ممّا يُسهِّلُ عملية الفهم والإدراك.

شغف الشّاعر بجمال محبوبه، فعبّر عنه في صور تشبيهية رائعة، تجمع بين عناصر حسّيّة متعدّدة استقاها من بيئته الطّبيعية الخلاّبة، فنجده يُكثّف التشبيهات في البيت الواحد، مُركّزا على

1) المصدر السابق، ص:171.

2) **تَمْلِقُ**: المَلَقُ شِدَّةُ لطف الودّ، ورجل مَلِقَ: يُعطِي بلسانِهِ ما ليس في قلبهِ.

صورة المشبّه به، كما في قوله متغزّلا[1]: (خفيف)

وبَدِيـــعِ الأَوْصَـــافِ كالشَّمْـسِ كالدُّمْيَـةِ كَالْغُـصْــنِ فِـــي النَّـــقَا كالرِّيـــــمِ
سُكَّــرِيُّ اللَّمَـــى[2] وَضِـــيءُ المحـيَّا يَسْتَخِـــفُّ النُفُـــوسَ قَبْلَ الجُسُــومِ

ينزع الشّاعر في هذا التصوير إلى وصف جمال محبوبه، وذلك عن طريق إيجاد معادل موضوعي لهذا الجمال، وهو عناصر الطّبيعة المتمثلة في "الشّمس، والغُصْنِ، والرِّيم" بالإضافة إلى اعتماده حاستي الذّوق والبصر في رصد هذا الجمال، فيبدأ كلامه بالحديث عن المحبوب، فلا يذكره صراحة، بل يُشير إليه ضمنيًّا ويترك المجال للمتلقي ليكشف عنه، ثمّ يأخذ في عرض تفاصيل المشبّه من خلال تعدّد صورة المشبّه به؛ فالأوصاف البديعة التّي يتمتّع بها هذا المحبوب متمثّلة في النور والجمال والنقاوة والحلاوة من خلال تشبيهه بالشّمس في النور والإشراقة، وبالدُّمية في الجمال، وبالغصن في نقاوته وطراوته، وبالرِّيم في رشاقته، وذلك عن طريق الأداة "الكاف" التّي أفادت الإشعار بالمشابهة في هذا المقام، ثمّ ما يلبث أن ينقلنا هذا الانتقال المفاجِئ من خلال إيراده وجه الشبه وهو نفسه المشبّه به، كما نلاحظ أنّه سَبَّقَ صورة المشبّه به ووجه الشبه عن المشبّه من أجل إبراز وجه المماثلة والمشابهة وتأكيده، فماثَلَ الشفتين بالسُكَّرِ في الحلاوة، والوجه بالنور في الضياء والإشراقة، وهذا الجمال البديع لا شكّ في أنّه يسحر النفوس قبل الأجسام.

وهي كما نرى صورة اعتمد الشّاعر في رسمها على الحواس، فشبّه المحسوس بالمحسوس، فصورة كلّ من الشّمس والدُّمية والغصن والرِّيم والسُكَّر والنور أشدّ في النفاذ إلى المخيلة من صورة المحبوب الّذي لا نعرفه، ولا ندرك جماله كيف هو؛ لأنّ عناصر المشبّه به موجودة في ذهن المتلقي، وأسرع في الاتّصال بالمخيلة.

والتشكيل عن طريق التشبيه هو تعامل مع الواقع المحسوس ومع الفكر التجريدي ومع الإحساس الدّاخلي عند الشّاعر، و"**التُّطِيلِي**" كغيره من الشّعراء نَوَّعَ في هذا حسَبَ حالته النفسية والإبداعية ورؤيته الفكرية، فنراه يستخدم الصّور الحسّيّة ذات العناصر المأخوذة من الواقع

1) المصدر السابق، ص:165.
2) **اللَّمَى**: سُمرة الشفتين.

والتّي تُحاكي الأصل الخارجي لموضوعها، فيوظِّفُ البدر كمعادل موضوعي لجمال المرثي. يقول في رثاء محمد بن حزم(1): (وافر)

أَلَـمْ يَـكُ حِيْـنَ يَدْجُـو الخَطْبُ بَـدْرًا ولَكِـــنْ لا سَـــــرَارَ ولا أُفُـــــولاَ

فصورة المرثي هي صورة البدر الّذي يُضيءُ بنورِهِ ظلام اللّيل الّذي أوحى به التركيب " يَدْجُو الخَطْبُ"، وهذا تشبيه يرتفع بالمرثي ويسمو به من الواقع إلى المثال الّذي لا يوجد في الأرض، وإنّما يوجد في السّماء، فعمدَ الشّاعر إلى الرّبط بين المرثي والبدر بجامع النّور والضّياء، وعلينا الآن أن نتخيّل المشهد لكي نُعِيد تشكيله ضمن الصّورة التّي قدّمها الشّاعر، ثمّ نتلقاها بمخيلتنا، ونُسجِّلَ أيّ الطرفين أقوى إثارة وأسرع في الاتّصال بالمخيّلة، وسيتبيّن لنا أنّ المشبه به هو الّذي يستبدُّ بمخيّلتنا، وأنّ صورة المرثي سرعان ما تنطبع فيها، وهذا بسبب اتّساع أفق الطرف الثاني، وامتثال معطياته الحسّيّة في الذهن؛ فالشّاعر ينقلنا من مشهد صغير صورته غير ثابتة في مخيلة المتلقي (صورة المرثي) إلى مشهد كبير صورته أكثر ثباتًا فيها (صورة البدر المضيء في اللّيل)، وهذا الانتقال من المشبّه إلى المشبّه به، يعني أنّ الشّاعر انتقل بخياله إلى الطرف الثاني ليُقرِّب إلينا صورة المرثي بخصاله الحميدة وأعماله الجليلة، فيشير إلى فاعلية هذا الرجل كفاعلية البدر في الظّلام، وكأنّه في ذلك ينظر إلى بيت أبي فراس(2): (طويل)

سَيَذْكُرُنِـــي قَـوْمِـي إِذَا جَـدَّ جِـدُّهُــمْ وَفِـي اللَّيْلَـةِ الظَّلْـمَاءِ يُفْتَقَـدُ الْــبَدْرُ

كما يلجأ " **التّطيلي**" إلى الحواس وبخاصّة حاسّة البصر في تصوير قوّة ممدوحه ضمن إحدى قصائده في رثاء بعض النساء. يقول الشّاعر(3):(بسيط)

هُنَيْـهَـــةً ثُـــمَّ تُبْدِيـــهِمْ قُبُـــورهُـمُ مِثْـــلَ الكَـــمَامِ قَد انْشَقَّتْ عَـــنِ الزّهــرِ

نرى أنّ التشبيه تحقّق بوساطة الأداة "مثل" التّي تربط بين طرفي التشبيه، فأنتَ ترى في هذه الصّورة سحرًا وجمالاً يأسرك، ويجعلك تُعمِلُ فكرك وخيالك من أجل استنطاق فنياتها وجمالياتها، فتجد الحركة البطيئة والمتمهلة الصّادرة عن الممدوح في أثناء القتال مقابل الطلع النباتي التّي تنشقّ عن الزّهر بكل بطء وراحة، مما يجعلنا نحسّ وكأنّ الشّاعر يُطالب ممدوحه بالتريّث والتمهّل في

1) المصدر السابق، ص:97.
2) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2(1994)، ص:165.
3) الديوان، ص:70.

حصد رؤوس الأعداء ليُريهم قبورهم في ساح الوغى، كالطلع التّي تنشقّ عن الزّهر بكل بطء وراحة. هي صورة بديعة اعتمد الشّاعر في تشكيلها على حاسّة البصر، وقد مكّنته ثقافته الواسعة من استحضار هذه الصّورة وصياغتها صياغة فنية متميّزة تجنح إلى الغموض ليجعل القارئ يُفكّك رموز الصّورة، ويغوص في عالم الخيال لاكتشاف كنه العلاقة بين المشبّه والمشبّه به.

وتتجلّى صفة الكرم، عند "**التّطيلي**"، من خلال صورة المطر في وصف المرثي، كما في قوله يرثي محمد بن حزم[1]: (وافر)

وَكَيْـفَ نَجِـدُّ فـي اسْتِسْـقَاءِ[2] غَـيْثٍ لقَبْـرٍ ضُـمِّنَ الغَيْـثَ الهَطُـولاَ

وقوله في موضع آخر من مرثياته[3]: (طويل)

وَضَـمَّ النَّـدَى يَالَهْـفَ نَفْسِـي مَلْحَـدٌ[4] سَقَتْـهُ فَرَوَّتْـهُ السَّـحَابُ الهَـوَاطِلُ

تضمّنت الصّورة التشبيهية، هنا، وصف مناقب المرثي الحميدة ممثّلة في الجود والعطاء والكرم؛ حيث شبّه المحسوس بالمعنوي، ووجه الشبه بين الطرفين يكمن في الجود والعطاء والخصب والحياة، فالشّاعر عمد إلى إيضاح وتبيين جود المرثي وكثرة عطاياه، فرسم صورة الغيث الهطول الدّائم العطاء، وصورة النّدى، وفي هذه الأبيات نجد "**التّطيلي**" ينتهج طريق سَلَفِهِ من الشّعراء في الدّعاء بالسُّقيا للميتِ، لكنّه في البيت الأوّل يقلبُ الموازين فيُساوي بين المرثي والغيث الهطول، فلا داعي لطلب السُّقيا لقبر هذا المرثي؛ لأنّه هو في حدِّ ذاته غيث هطول، فكما نلاحظ أنّ صورة الطرف الثاني أعني المشبّه به (الغيث الهطول) تبدو أشدّ التصاقا بمخيلة المتلقي؛ لأنّه أكثر امتثالا في الذّهن من صورة الطرف الأوّل (المشبه؛ أي المرثي) فالعلاقة بين الطرفين وطيدة شديدة الصلة؛ ذلك أنّ صورة الغيث الهطول والنّدى والسّحاب غالبا مَا تُستعمَلُ كمعادل موضوعي للتعبير عن الجود والكرم، وقد مكّنه خياله البصري من اكتشاف الصّورة المشابهة بين عطايا الممدوح وكثرتها، وعناصر الطّبيعة لكي يُعمِّقَ فكرة الجود والكرم التّي أشار إليها.

---

1) المصدر السابق، ص:98.

2) بمعنى طلب السُّقيا لقبر المرثي.

3) المصدر السابق، ص:146.

4) **مَلْحَدٌ**: اللَّحْدُ واللُّحْدُ: الشَّقُّ الّذي يكون في جانب القبر موضع الميت لأنّه قد أُميل عن وسطه إلى جانبه.

يُقدِّم **"التّطيلي"** صورة تشبيهية أخرى تجمع بين صور من الواقع، وأخرى من المخزون الذهني والخيالي للشّاعر، فتظهر المزاوجة في صورة الممدوح بين قوّته وكرمه، وهما صفتان محببتان في العُرفِ العربي، يجمع بينهما الشّاعر في صورة تمورُ بالنشاط والحركة، فتظهر المماثلة بين الممدوح في قوّته وكرمه، والثعبان والصقر والغصن وجدول الماء، على شاكلة قوله في مدح ابن اليناقي[1]: (طويل)

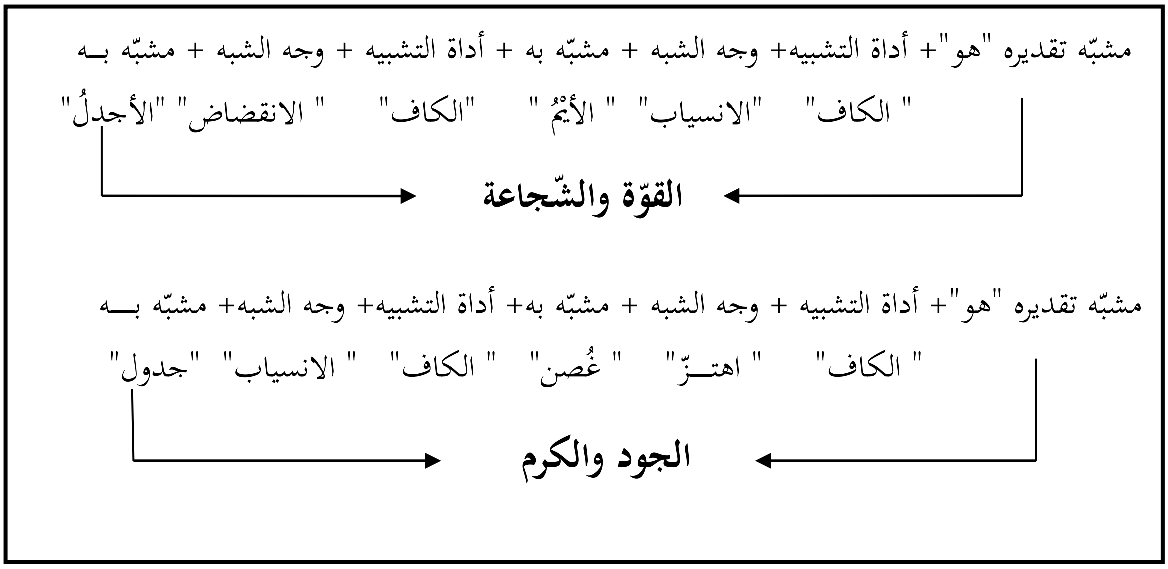
مُـطِلٌّ عَلـى الأَعْـدَاءِ مُستجْـرِئٌ بِـهمْ كَمَا انْسَابَ أَيْمٌ[2] أَوْ كَمَا انْقَضَّ أَجْدَلُ[3]
وَحَـانٍ عَلَـى العَافِيـنَ بَهْـشٌ[4] إِلَيْهـمُ كَمَا اهْتَـزَّ غُصْنٌ أَوْ كَـمَا انْسَابَ جَدْوَلُ

تأخذ الصّورة في البيتين معنى القوّة والكرم، جسّدها الشّاعر في صورة الممدوح عن طريق تشبيه الجمع[5]، فكثّف من أداة التشبيه (الكاف) للإشعار بالمشابهة بين طرفي التشبيه، إضافة إلى تعدّد صورة المشبّه به (الأيْمُ، الأجْدَلُ، الغُصْنُ، الجدولُ)، فصورة المشبّه كما تبدو، هنا، باهتة ولا يُمثّلها سوى الضمير المستتر "هو" أمّا صورة المشبّه به فهي التّي نراها ونتخيّلها كما تخيّلها الشّاعر، إنّها صورة الممدوح عندما يُطِلُّ على أعدائه في مشهد مِلؤُهُ القوّة والشّجاعة والجرأة في المواجهة والقتال، فتجده ينساب إليهم كما تنساب الحيّة الذَكَرُ، وَيَنْقَضُّ عليهم كما يَنْقَضُّ الصَّقْرُ القوي بشدّة على فريسته، وينقلنا الشّاعر في البيت الثاني إلى صورة الممدوح الكريم الجواد المسرِعِ إلى المعروفِ بكل فرح وابتهاج، فهو كريم حانٍ على مَنْ قَصَدَهُ، خيره وفير يهتزّ من نضارته كالغصن المورق، وينساب كجدول الماء العذب الصّافي؛ فاهتزاز الغُصن، وانسياب جدول الماء كلّها قرائن دالّة على الخصب والنماء والحياة التّي يبثّها الممدوح في سائِليهِ؛ فالشّاعر في رسمه لهذه الصّورة اعتمد على عنصر الطّبيعة بنوعيها الحيّة (الأيْمُ، الأَجْدَلُ) والجامدة (الغُصْنُ، الجدولُ) لكنّ الشّاعر بثّ فيها الحركة من خلال إسناد الفعلين الماضيين إليها " اهْتَزَّ، انْسَابَ" بما يحملانه من معنى الحركة والحياة، حيث وجد في الطّبيعة مَعِيْنًا نَهَلَ منه كثيرا من أفكاره وتصوّراته، وأعاد

1) المصدر السابق، ص:128.
2) **أيْمٌ**: الأَيْمُ: الحيّة، والأيْمُ والأيْنُ والثُعبَانُ الذُّكران من الحيّاتِ.
3) **أَجْدَلُ**: الأجْدَلُ: الصّقْرُ، وأصله من الجَدْل وهو الشِّدَّةُ.
4) **بَهْشٌ**: البَهْشُ هو الإسراعُ إلى المعروف بالفَرَحِ.
5) **تشبيه الجمع**: هو ما تعدّد فيه المشبه به، دون المشبّه. — علم أساليب البيان، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2(1995)، ص:110.

تشكيلها وفق تصوّره الخاصّ؛ فشبّه المعنوي (قوّة الممدوح وكرمه) بالمحسوس (الأيم والأجدل، والغصن والجدول) والجامع بين طرفي التشبيه في البيت الأوّل يكمن في القوّة والشّجاعة، وفي البيت الثاني يكمن في الجود والكرم والحياة، فكما نُلاحظ أنّ الطرف الثاني (المشبّه به) في الصّورة يبدو أشدّ التصاقاً بمخيلة المتلقي؛ لأنّه أكثر امتثالاً في الذهن من صورة الطرف الأوّل (المشبّه) فالعلاقة بين الطرفين وطيدة؛ ذلك أنّ صورة الحيّة الذَكَر، والصّقر الشديد القوي، غالبا ما تُستعمل كمعادل موضوعي للتعبير عن القوّة والعنف، وصورة الغصن والجدول تُناسب مقام الجود والكرم. وهي صورة تشبيهية متحرّكة تنبض بالحياة وذلك من خلال إسناد كلّ من الأفعال الماضية " انْسَابَ، انْقَضَّ، اهْتَزَّ" إلى المشبّه به، وهذا ما أعطى الصّورة التشبيهية طابع الحركة في التعبير.

يبدو الشّاعر،كما نلاحظ، وكأنّه فنان مبصر التقط هذه الصّور من واقعه وأعاد تشكيلها وفق ما يخدم رؤيته هُوَ، وقد مكّنه خياله البصري من تحقيق مُرادِهِ. فيكون الشّاعر قد شكّل صورته التشبيهية هذه وفق النمط المبيّن في المخطط الآتي:



أدرك "**التّطيلي**" مَا للبيئة الطّبيعية والحضارية في الأندلس من أثر في تشكيل الصّورة الشِّعرية، فراح ينهل منها ما يُعينه على رسم صور تشبيهية مليئة بالإثارة والتوهّج، وذلك ما نجده في تصويره للبرق ضمن مشهد وصف فيه سحابة ماطرة. يقول(1): (طويل)

سَرَتْ ضَخْمَةَ الأكْنَافِ تَامِكَةَ(2) الذُّرَى دلُوحَ(3) السُّرَى تُتْلَى علَى ذَاكَ أوْ تَتْلُو

كَأَنَّ التِمَاعَ البَرْقِ فِي جَنَبَاتِهَا مَصَابِيْحُ تُذْكَى(4) أو صَوَارِمُ تُسْتَلُ

اعتمد الشّاعر في رسمه لصورة البرق على الحواس، وبخاصّة العنصر البصري، فتصويره هذا يُوحي بمقدرته الفنية وقوّة خياله البصري، فشبّه التماع البرق في جانب الرّوضة بالمصابيح الموقدة تارة وبالصّوارم المستلّة تارة أخرى بجامع الضّياء والبريق في كليهما بوساطة الأداة "كأنّ" التّي تفيد المبالغة وترفع مستوى المشابهة بين الطرفين وتوهم بصدق الادّعاء، فرُسمت الصّورة عن طريق تشبيه الجمع، حيث جاء المشبّه واحدا في حين أنّ المشبّه به متعدد، وبالتالي تكون الصّورة التشبيهية، هنا، قد ركّزت على وصف المشبّه من خلال التفصيل في صورة المشبّه به، وذلك قصد الوضوح والبيان. وهذا ما يمثله المخطط الآتي:

أداة التشبيه (كأنّ)+ مشبّه (لمعان البرق)+ مشبّه به 1 (مصابيح تذكى)+ مشبّه به 2 (صوارم تُستل)

← اللّمعان والبريق →

لجأ الشّاعر في تصوير المرثي إلى عناصر الطّبيعة، فشبّهه تارة بالجبل العظيم، وتارة أخرى بالبحر المِعطاء. يقول(5): (طويل)

وَعَهْدِي بِهِ طَوْدًا إِذَا عَقَدَ الحُبَا(6) وَبَحْرًا إذا التَفَّتْ عَلَيْهِ المَحَافِلُ(7)

1) المصدر السابق، ص:109.

2) **تَامِكَةٌ**: مرتفعة.

3) **دَلُوح**: شديدة الانصباب.

4) **تُذْكَى**: تشتعلُ.

5) المصدر السابق، ص:146.

6) **الحُبَا**: ما يحبُو به الرجل صاحبَه ويكرمه به.

7) **المَحَافِلُ**: المِحْفَلَ هو مُجتمع النّاس ويُجمَعُ على المَحَافِلُ.

شبّه الشّاعر المحسوس بالمحسوس عن طريق تشبيه الجمع؛ شبّه المرثي بالجبل الشّامخ في عظمته وقوّته، وبالبحر المعطاء في جوده وكرمه، فصورة المرثي تحتلُّ مساحة مكانية من الطّبيعة، عندما يبرز "المرثي" جبلاً شامخًا عظيمًا، وبحرًا جوادًا إذا سأله النّاس، والعلاقة كما نرى بين المشبّه "المرثي" والمشبّه به "الجبل والبحر" علاقة نفسية تناسبية في آن واحد، وهنا تبرز وظيفة الصّورة على المستويين الدّلالي والمعنوي، فالمرثي هو الجبل والبحر في الوقت نفسه.

ويتداخل طرفا التشبيه في صورة متماسكة تلتحم أجزاؤها في بناء فني لا نُحِسُّ فيه بأيِّ عَنَتٍ أو تعسّف. يقول "**التّطيلي**" في مدح الأمير أبي يحي[1]: (بسيط)

وَبَحْــرُ جُــودٍ إِذَا التَجَّــتْ غَـوَارِبُـهُ[2] فَأَبْلِـغِ البَحْــرَ عَنـِّي أَنَّـهُ وَشَــلُ[3]
وَبَــاذِخٌ لا تَــنَــالُ الطَّــيْـرُ ذِرْوَتَــهُ حَتَّـــى سَـوَاءٌ بِــهِ العِقْبَانُ والحِجَـلُ

ينزع الشّاعر منزع المبالغة في وصف جود ممدوحه، وعلوّ مكانته، من خلال صورة تشبيهية اعتمد في بنائها على بنية ثنائية تقوم على المشبّه به ووجه الشبه؛ حيث شبّه كثرة عطايا ممدوحه بالبحر، وأضفى على هذه العطايا نوعًا من المبالغة، فجعل البحر المعروف بكثرة جوده وعطائه، وكثرة مائه أنّه بالمقارنة مع جود الشّاعر فهو قليل من كثير؛ أي يصبح البحر في منظور الشّاعر قليل الجود والكرم مقارنة بجود ممدوحه، والدّال على ذلك توظيف الشّاعر لكلمة "وَشَلُ" التّي تعني الماء القليل يتحلّب من جبل أو صخرة، ويستمرُّ الشّاعر في وصف عظمة ممدوحه وعلوّ مكانته؛ فيشبّهه بالجبل في علوّه وشموخه بحيث لا تستطيع العقبان والحجل أن تبلغ ذروته. وكما يُلاحظ إنّها صورة تشبيهية بُنيت على حذف المشبّه والأداة، استطاع الشّاعر من خلالها أن يُصوّر كرم ممدوحه وسمو مكانته وعلوّ قدره، وذلك من خلال إيجاد معادل موضوعي، وهو صورة البحر رمز الجود والعطاء، وصورة الجبل رمز العلوّ والشموخ؛ شبّه المعنوي بالمحسوس قصْد البيان والوضوح، ذلك أنّ هذه العناصر الحسّيّة (صورة البحر، وصورة الجبل) موجودة في ذهن المتلقي، وبالتالي يسهل عليه تقبّلها وفهمها بعيدا عن الأمور المجردة المستعصية الفهم.

---

1) المصدر السابق، ص:115.
2) **غَوَارِبُهُ:** غَوارِبُ الماء: أعاليه؛ وقيل أعالي موجهِ.
3) **وَشَلُ:** الوَشَلُ: الماء القليل يتحلّب من جبل أو صخرة يقطر منه قليلاً قليلاً.

إنّ الصورتين عملتا على تقرير حال المشبّه في نفس المتلقي من خلال تعدّد المشبّه به، واتّحاده معه في أكثر من صفة، وفي ذلك يرى **قدامه بن جعفر** أنّ أحسن التشبيه هو " ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيهما حتّى يُدني بهما إلى حال الاتّحاد"[1].

هكذا بدت براعة "**التّطيلي**" في التشبيه إذ استطاع أن يطبع في وجدان سامعه وفي فكره صورة واضحة ممّا انطبع في ذاته.

وحين يتحوّل الشّاعر إلى الغزل نجده يُركّز في وصفه على الجانب الحسّيّ للمحبوبة، فيجمع بين المشبهات والمشبهات بهما في بيت واحد. يقول التّطيلي[2]:(بسيط)

تَتَوَّجَتْ بالدُّجَى فالشَّعْرُ مِنْ غَسَقٍ[3] والخَدُّ مِنْ شَفَقٍ[4]والثَّغْرُ مِنْ فَلَقٍ[5]

نلحظ، هنا، أنّ الصّورة التشبيهية جاءت مُركّبة تعدّد فيها الجامع بين الطرفين، كما تعدّد المشبّه والمشبّه به، وهذا النّوع من التشبيهات يُسمّى عند البلاغيين التشبيه المفروق[6]، اعتمد عليه الشّاعر ليصوّر من خلاله جمال محبوبته، فهي صورة غزلية بصرية تقوم بشكل تامّ على الأبعاد اللّونية التّي استدعاها الشّاعر من الطّبيعة وتحديدا من تحوّلات الزّمن بين الغروب واللّيل، فالطّبيعة تكتسي بالألوان الخلاّبة ضمن هذا الزّمن الانتقالي، ومنه الغَسَقُ والشَّفَقُ والدُّجَى، وهي مواصفات المرأة الجميلة، كما هو معروف، لكنّ الجودة تظهر في كيفية توظيفها وتشكيلها، فالشّاعر يُمْعِنُ في وصف أجزاء من جسد محبوبته، وركّز في ذلك على أبرز معالم الجمال الحسّيّة في المرأة، كالشَّعر والخدّ والفمّ، فجعل لون شَعْرِهَا مماثلا للون اللّيل في شدّة سواده، ولون خدّها الأبيض المختلط بالحُمرة مماثلا للون الشَفَقِ في إشراقه ونوره، وبياض أسنانها مماثلا للصّبح في بياضه ولمعانه. فكما نرى أنّ الشّاعر شكّل صورته من العناصر اللّونيّة (الأسود والأحمر والأبيض) وجاء وجه الشبه في هذه الصّورة مُتعدّدا تفاوت بين السّواد والبياض المختلط بالحمرة والبياض الصّافي، ولا شكّ في أنّ

1) نقد الشّعر، قدامه بن جعفر، ص:124.
2) المصدر السابق، ص:88.
3) **غَسَقٍ**: الغَسَقُ هو الظُلمة، ويقال غسق الليل أي ظُلمته وهو أول الليل الذي يلي الشفق.
4) **شَفَقٍ**: الشفق هو البياض، وهو أيضا الحُمرة من غروب الشّمس إلى وقت العشاء الأخيرة.
5) **فَلَقٍ**:الفَلَقُ: ما انفلَقَ من عمود الصبح، وقيل هو الصُّبح بعينِهِ.
6) **التشبيه المفروق**: هو الذي يشتمل على أكثر من تشبيه، ويُجمَعُ فيه كل مشبه مع ما شُبّه به، فيُؤتَى بمشبّه ومشبّه به، ثمّ بمشبه ومشبه به وهكذا... – علم أساليب البيان، غازي يموت، ص:108.

جمال المحبوبة يُضفي إشراقة ونورًا على ظُلمة الدُّجى، ولذلك عادَلَ جمال محبوبته بالدُّجى لتزيدها صورة الظُّلمة جمالا وبهاءً، وفي هذا الوصف إبراز لقيمة الجمال العربيّ والأندلسيّ منه بخاصّة. وبالتالي يكون مُركّب الصّورة التشبيهية كالآتي:

مشبّه +مشبّه به	مشبّه+ مشبّه به	مشبّه+ مشبّه به
" الشَّعر" " الغَسَقُ"	"الخَدُّ" "الشّفقُ"	" الثغرُ" " الفَلَقُ"
شدّة السواد	**الإشراقة والجمال**	**البياض واللّمعان**

هكذا يناغم "**التّطيلي**" بين جمال محبوبته وعناصر الطّبيعة في صورة يطغى عليها الجانب البصري وبخاصّة اللّوني منه، فكيفَ لشاعر أعمى **كالتّطيلي** أن يُدرك جمال الأشياء ويتذوّقها ويُشكّل منها صورا جميلة كهذه ؟ فهذا يرجع إلى نشاط ملكة الخيال عنده، وتمكّنه من تذوّق الجمال البصري على الرغم من غياب حاسّة البصر لديه، ولو أمعنا النظر في هذه الصّورة لوجدنا أنّ جميع عناصرها حسّيّة ومنسجمة، متآلفة، وهي تتآزر كلّها، وتلتحم لتُشكِّلَ وحدة النسيج الحيّ لصورة المحبوبة، فقد كان مزج الشّاعر لموحيات الألوان مزجًا موفّقًا حين رسم صورة قَلَّ مثيلها في تدرّجات اللّون الأسود الممزوج بالنّور وانفتاحه من خلال دفق الضوء المتنامي بازدياد من الغَسَقَ إلى الفَلَقِ، وبخاصّة إذا علمنا الصلة بين اللّون والضوء من ناحية " انتساب اللّون إلى الضوء وارتباطه بالموجة الضوئية التّي تستطيع المادّة الملوّنة أن تعكسها..."[(1)]. وهو ما بدَا واضحًا في بيت "**الأعمى التّطيلي**".

وحين يتحوّل "**التّطيلي**" إلى الوصف نجده يستعمل حاسّة اللّمس في وصف الأشياء، ويتوسّل التشبيه قصد البيان والإيضاح، وهذا ما نجده في قوله يصف ماء الحَمَّام[(2)]:(منسرح)

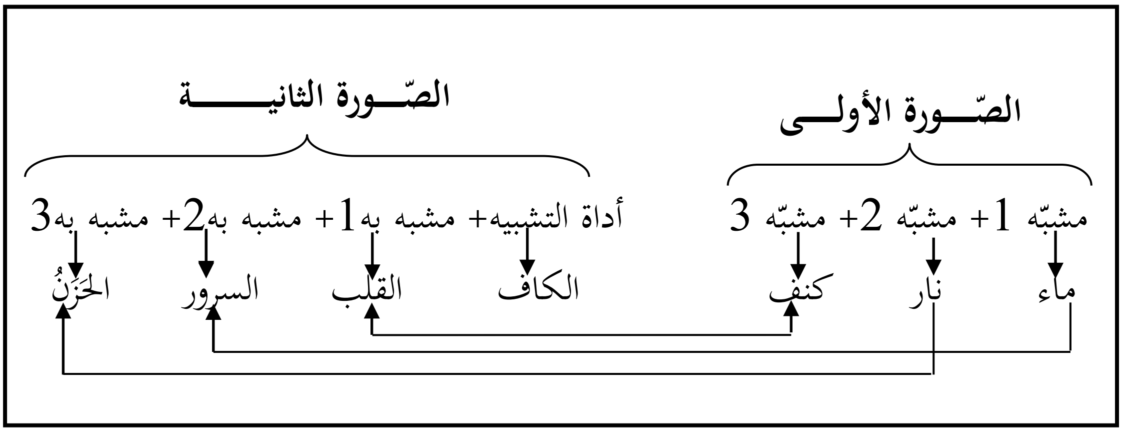
يَا حُسْنَ حَمَّامِنَا وَبَهْجَتَهُ مَرْأًى مِنَ السِّحْرِ كُلُّهُ حَسَنُ

1) اللّون ودلالاته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، علي إسماعيل السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2013)، ص:143.

2) المصدر السابق، ص:245.

مَــاءٌ ونَــارٌ حَــمَاهُــمَا كَــنَــفٌ[1]   كالقَلْبِ فِيــهِ الســرُورُ والحَــزَنُ

رسم الشّاعر، هنا، صورة تشبيهية وصف فيها ماء الحمّام، فكثّف المشبّهات والمشبّهات بهما عن طريق التشبيه الملفوف[2] حين قابل بين ماء الحمّام في برودته وحرارته وهو في الوعاء، وبين السرور والحزن في القلب، فشبّه الحسّيّ بالوجداني وهذا النّوع نادر، وكانت أداة الربط هي "الكاف" فجاء تشكيل الصّورة التشبيهية كالآتي:



فالشّاعر، كما نرى، قابل بين عناصر الصّورة التشبيهية فجاءت متناسبة فيما بينها؛ فالماء يُماثل السرور والفرح لما يحمله من معنى الخير والحياة، والنّار تماثل الحزن، لما توحي به من ألم وحُرقة، في حين يأتي الكَنَفُ ليُماثِلَ القلب بجامع الحماية والإحاطة بالشيء، فهذا التصوير امتزج فيه الحسّ بالوجدان في صورة تشبيهية تمثيلية مثيرة تجعل المتلقي يُعْمِلُ فكره ويُشَغِّلُ خياله من أجل استنطاق معانيها وإبراز جمالياتها، وهذا راجع إلى قدرة الشّاعر على التصوير، وبراعته في تشكيل الصّورة وِفْقَ ما يخدم الغرضَ المطلوب.

1) **كَنَفٌ**: الوعاء.

2) **التشبيه الملفوف**: هو تشبيه تتقابل فيه المشبهات في جانب والمشبهات بها في جانب آخر.- علم أساليب البيان، غازي يموت، ص:107.

أ-2- التشبيه البسيط:

توسّل "**الأعمى التّطيلي**" في تشكيل صوره الشّعرية التّي تقوم على البيان التشبيه البسيط ولكنّه كان استعمالا ضئيلا مقارنة بالتشبيه المركّب، وهذا حرصا منه على التوضيح والبيان، وتحقيق الوظيفة الإفهاميّة والمتعة الفنية المنشودتين من الشّعر، ومثال ذلك ما نجده في قوله يبكي نفسه ويرثي حاله إثر إصابته بالعمى، فتوسّل للتعبير عن ذلك التشبيه البسيط في قوله[1]: (طويل)

ويا كُحْـــلَ أَجْــفَانِــي وإِنْ غَلَــبَ الكَرَى   عَليهَا وقَدْ تَقْذَى الجُفُونُ مِنَ الكُحْلِ

يُصوِّرُ "**التّطيلي**" عماهُ فيشبهه بالنوم؛ ذلك أنّ النائم لايرى ما حوله كذلك الأعمى، وقد جعل رؤية من يُحبّ كُحْلَ أجفانه، والكُحلُ في العادة يُستعمَلُ للزينة والعلاج، وخصّهُ "**التّطيلي**" للعلاج، وكرّرهُ مرّتين في بيت واحد، وذلك لما يشعر به من ألم، فحياته مُظلمة كلون الكُحْلِ، ويظهر في الشطر الثاني من البيت ألمه إثر آفة العمى التّي ابْتُلِي بها إذ إنّه جعلَ الكُحل عِلاَجًا في الشطر الأوّل من البيت عندما قصده كمادّة، وفي الشطر الثاني عندما قصد لونه جعله مؤلما ومُتعبًا للجفون، فقد ربطه بالعمى إذ إنّ الأعمى حياته مظلمة[2]. ولعلّ الدواء يتحوّل أحيانا إلى داء، عيون مكتحلة لكنّها لا ترى، حيث يُصبح الكُحل هو سبب مرض هذه العيون.

ويتوسّل الشّاعر التشبيه البليغ[3] في وصف قوّة ممدوحه. يقول[4]: (بسيط)

إنْ كَــانَ صُــوِّرَ هَــذَا البَأْسُ فِي صِفَــةٍ   فَأَنْــتَ لا شَــكَّ مـنها النَّابُ والظُّفُــرُ

"**فَأَنْتَ لا شَكَّ منها النَّابُ والظُّفُرُ**" هذا هو البناء التشبيهي الّذي يمتلكه البيت الشّعري؛ حيث شبّه الشّاعر ممدوحه بالأسد بجامع القوّة والشّجاعة في كليهما، فحذف المشبّه وأبقى على ما ينوب عنه وهو الضمير المنفصل "أنتَ"، في حين لم يُصرّح بالمشبّه به وترك ما يدلّ عليه "النّاب والظُّفُرُ"، والعلاقة بين طرفي التشبيه علاقة يمتزج فيها التوافق بين قوّة الممدوح وقوّة الأسد التّي نجدها متمركزة في النّاب والظُّفر؛ إذ شبّه الحسّيّ بالحسّيّ، وبالتالي جاء الطرفان (المشبّه والمشبّه به)

---

1) المصدر السابق، ص:123.

2) الصّورة الشعرية عند بشار بن برد والأعمى التّطيلي، نورية سعد سالم، ص:448.

3) **التشبيه البليغ**: هو ما حُذِفَ فيه الوجه والأداة، ويُعدُّ أقوى أنواع التشبيه. — فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ط1(1952)/285/2.

4) المصدر السابق، ص:65.

متداخلين الشيء الّذي يجعل من هذا التشبيه صورة ممتدة يمكن أن يكون الضمير البارز "أنتَ" هو المفتاح لقراءتها.

أ–3– تداخل الأساليب التصويرية عند التّطيلي:

يتجاوز "**التّطيلي**" في تصويره البياني النمط الواحد من التعبير إلى الجمع بين نمطين مختلفين قصد الإبلاغ والتأثير في المتلقي، كجمعه بين التشبيه والاستعارة والكناية في بيان قوّة سيف ممدوحه، وما يفعله في الأعداء ضمن صورة تقوم في أساسها على البيان وتقريب المعنى من ذهن المتلقي، ومثال ذلك قوله يمدح الأمير أبا يحيى مخاطبا إيّاه[1]: (بسيط)

وإنَّ سَيْفَكَ لاَ يَثْنِي جَهَالَتَهُ حَتَّى يُبَيِّنَ لِلجُهَّالِ مَا جَهِلُوا
نَارٌ تَسُوقُ العِدَا مِنْ حَيْثُمَا حُشِرُوا إلى الثرَى وَهُوَ مَأْوَاهُمْ إِذَا قُتِلُوا
رَبْدَاءَ[2] تَضْحَكُ في الهَيْجَاءِ عَنْ لُمَعٍ كَمَا التَقَى الدَّمْعُ وَالأَجْفَانُ والكُحُلُ

أُنظر إلى هذه الأبيات تجد جمالا فنيًّا يكمن في براعة الشّاعر وحذقه في التصوير الفني بجمعه بين التشبيه والاستعارة والكناية في لوحة رسم فيها صورة السّيف القاطع التّي تُخفي وراءها صورة الممدوح البطل الشّجاع في ساحة الوغى؛ حيث شبّه السّيف بالنّار في الهلاك وشدّة الاحتراق، فمثلما هي النّار محرقة ومُهلكة فكذلك سيف الممدوح، وقد نجح الشّاعر في خلع صفات الإنسان على النّار من خلال هذه الصّورة الاستعارية الطريفة الواردة في صدر البيت الثالث، وفي عجز البيت عقد صورة تشبيهية بين السّيف والدّمع؛ حيث شبّه السّيف وهو يتراقص بين أجساد القتلى، ويلمع بصورة الدّموع عندما تلتقي مع الكحل في الأجفان.

تُعَدُّ الطّبيعة بالنسبة "**للأعمى التّطيلي**" مصدرا هامّا لتوضيح الفكرة وشرحها، ومنبعا ثرًّا لتشكيل الصّورة التّي يرمي إليها، وهو في هذا يشبه الشّعراء الأندلسيين الّذين كانوا يمزجون أحاسيسهم، ومشاعرهم، وذواتهم بالطّبيعة، والكائنات الحيّة، فوجد في عناصرها ما يُحقّق له رغبته،

1) المصدر السابق، ص:113.
2) **رَبْدَاءُ**: الرَّبْدَاءُ: السّواد، والرّبْدَاءُ من المعزى: السوداء المنقّطة بحمرة، والمقصود بالرَّبْدَاء في هذا البيت النّار؛ لأنّها تجمع في لونها بين السّواد والحمرة.

ويُعبِّرُ عن موضوعاته، وما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، فيقف أمام المطر ويُشكِّلُ منه صورته، ويوظّفه بمرادفه (الغيث) على شاكلة قوله في مدح الوزير أبي القاسم بن حمدين[1]:(طويل)

هُـوَ الغَيْـثُ أوْ فَالْغَيْـثُ مِنـهُ سَمِـيُّهُ[2] تَهَـشُّ[3] إليـهِ الهُضْبُ وَهِـي وُجُـومُ[4]

نجد الصّورة البيانية في هذا البيت تقوم على عنصري التشبيه والاستعارة، استعان الشّاعر بهما لتوضيح صورة الممدوح الكريم والكثير البذل والعطاء، حيث جعل التشبيه يقوم على البنية الآتية: مشبّه الضمير المنفصل "هو" (الممدوح)+ مشبّه به (الغيث)، حيث لجأ الشّاعر إلى هذه البنية الثنائية (مشبّه+ مشبّه به) ليُعطِي الصّورة أبعادا فنيّة جديدة؛ فالممدوح هو الغيث في جوده وكرمه، واستعمل لفظ "الغيث" بدلا من "الوبل" أو "السّحاب" أو " الديمة" لأنّه كان يُدرك جيدا الأبعاد الدّلالية لهذا اللّفظ، فالغيث يعني المطر الخفيف الّذي يُنْبِتُ الكلأ، والكلأ يوحي بالخصب والنماء وإعادة بعث الحياة من جديد في شيء فَقَدَها، ويبالغ الشّاعر في وصف جود ممدوحه وكرمه فيمزج في تصويره بين أسلوبي التشبيه والاستعارة المكنية، حيث جعل الغيث هُوَ الّذي أخذ اسمه من اسم الممدوح، وعندما ترى الهضبُ (شيء جامد) الممدوح تُسَرُّ وتفرح بقدومه بعد أن كانت حزينة في غيابه، فهو رمز للاستبشار بالخير، وحتّى يتمكّن الشّاعر من رصد هذه الحقيقة عمد إلى الإشارة إلى الغيث وما يُحْدِثُهُ في الهضب، فالتشبيه قائم على المشبّه والمشبّه به متّحدين، زالت بينهما الحدود، واختفت الفواصل، فضمّ كلّ منهما الآخر إليه كأنّهما في عناق، وفي هذا النوع من التصوير مبالغة وإغراق في ادِّعاء أنّ المشبّه هو المشبّه به نفسه، فحذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين في صفة أو صفات دون غيرها، وأنهما متشابهان اتّحادًا وتطابقا في كلّ صفاتهما المناسبة، ويفسح المجال للخيال في تصور هذه الصّفات[5].

من خلال دراسة تشكيل الصّورة التشبيهية عند "**الأعمى التّطيلي**" توصلنا إلى النتائج التالية:

---

1) المصدر السابق، ص:161.

2) **سَمِيُّهُ**: سَمِيُّكَ: المسَمَّى باسْمِكَ، تقول هو سَمِيُّ فلان إذا وافق اسْمُهُ اسْمَهُ.

3) **تَهَشُّ**: هَشَّ للشيء يَهِشُّ إذا سُرَّ بهِ وفرح.

4) **وُجُومُ**: الوجومُ هو الحزن، والسكوت على غيظ.

5) علم أساليب البيان، غازي يموت، ص:154.

1-اعتمد الشّاعر على الطّبيعة بمختلف أنواعها وأشكالها في رسم صوره الشِّعرية، إضافة إلى ثقافته الواسعة، فجاءت صوره غنيّة برقّة الخيال وعذوبة الأحاسيس وترابط المعاني وحُسن تآلفها.

2-توسّلت الصّورة التشبيهية عنده بعض أدوات التشبيه كالكاف وكأنّ ومثل، غير أنّ الأداة "الكاف" كانت أكثر حضورا من غيرها وذلك بُغية الإشعار بالمشابهة بين طرفي التشبيه، ويلجأ في أحيان كثيرة إلى حذف الأداة للتأكيد والمبالغة وعدم تقييد معالم الجمال وتحديدها، وتنوّعت تشبيهاته ما بين تشبيه مركّب وتشبيه بسيط، غير أنّه أكثر من التشبيه المركّب بُغية الإثارة والتوكيد حينا، والتوضيح والبيان حينا آخر.

3- لجأ "**التّطيلي**" في تشكيل كثير من صوره التشبيهية إلى حذف وجه الشبه بُغية إثارة القارئ، ودعوته إلى التفكير في الصّفة أو الصّفات المشتركة التّي جعلت المشبّه مماثلاً للمشبّه به، ممّا يُضفِي على الصّورة لونًا من الغموض والإيحاء يُبعِدُها عن الظّاهر، ويُفْسِحُ المجال للتخيّل والتصوّر.

4- شكّل المادّي المحسوس عند الشّاعر عنصرا بارزا في تشبيهاته بمختلف أنواعها، وأجاد في تصوير المحسوس، وأحيانا قليلة يربطه بالوجداني.

5- جمع الشّاعر في تشكيل صوره التشبيهية بين عدّة أساليب من التصوير البياني قصد الوضوح والإفهام من جهة، وتحقيق المتعة الجمالية المنشودة من الشِّعر من جهة أخرى.

هكذا نستطيع القول إنّ التشبيه كان النمط الأساس في تشكيل الصّورة الشِّعرية عند "**الأعمى التّطيلي**" حيث استطاع على الرغم من آفة العمَى التّي أصابته أن يُقدِّمَ صُورًا فنيّة من التشبيهات الرائعة، وساعده في ذلك حذقه الفني وثقافته الواسعة، حيث أكثر من استخدام التشبيه في شعره، فكان له خير وسيلة لتعويض عجزِهِ في إعطاء أوصاف وتشبيهات بصرية مرئية بما يملأ ذلك الفنّ الشِّعري، ويسدُّ مَسَدًّا في مجاله الواسع الّذي لا يريد "**الأعمى التُّطِيلي**" أن يتخلّى عنه، فيُظْهِرَ عجزه وقُصوره في فنٍّ من أمّهات فنون البيان ألا وهو فنّ التشبيه.

ب- الصّورة الاستعارية:

تُعدُّ الاستعارة من أهمّ أدوات بناء الصّورة، ووسيلة ضرورية للإدراك الجمالي، والبناء الفني، وهي كما عرّفها **العسكري** " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره

لغرض..."[1]. أمّا **الجرجاني**، فيرى الاستعارة " أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي معروف تدلّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضِعَ، ثُمَّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"[2] .

نستنتج من التعريفين السّابقين أنّ الاستعارة هي إلباس صفة في شيء مُعيّن لم تكن فيه من قبل، وتعتمد الانحراف عن الأصل في تصوير الأشياء، وترجع أهميتها إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء واعتمادها على التلميح بدل التصريح[3].

يستطيع التصوير الاستعاري، بما فيه من عناصر إيحائية " أن يعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ، حتّى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"[4]. فالطّبيعة التركيبية للاستعارة تقوم على الحسّ وليس على التحليل[5]، وهي بذلك تجمع بين المحسوس والملموس، وتؤلِّفُ بينه في صورة استعارية موحّدة يلعب الخيال فيها دوره الرئيس من خلال عبثية اللّغة واستعمالها، "فالكلام متى خَلاَ من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة بريأً من البلاغة"[6] .

توسّل "**الأعمى التّطيلي**" هذه الوسيلة البيانية في تشكيل بعض صوره الشِّعرية، وبوّأها مكانة لا تَقِلُّ عن التشبيه، حيث بلغت نسبة استخدامها في شعره حوالي62,96% من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، وتنوّعت بين صور جزئية، ولوحات كبرى استقى مادّتها من مصادر متعدّدة تنوّعت مابين صور من مجال الحياة الإنسانية (السياسية بخاصّة) وأخرى من مجال الطّبيعة بنوعيها الصامتة والمتحرّكة، عبّرت في مجملها عن واقعه وعن حالته النفسية، وتنوّعت ما بين استعارة مكنية وأخرى تصريحية. هذا ماستتناوله الدِّراسة في هذا المبحث.

---

1) الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص:268.

2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص:30.

3) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(1997)، ص:225.

4) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص:43.

5) المجاز وأثره في الدرس اللّغوي، محمد بدري عبد الجليل، دار النهضة العربية، بيروت (1980)، ص:106.

6) الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص:324.

ب-1- الاستعارة المكنية وآلياتها:

كانت الاستعارة المكنية[1] خير معين أعان "**التّطيلي**" في تشكيل صوره الشِّعرية، حيث بلغت نسبة استخدامها في شعره حوالي 50,77 % توسّل فيها بآليات التشخيص والتجسيم والتجسيد[2]، فجاءت صوره محمّلة بكثير من المعاني والأفكار.

أ- آلية التشخيص:

مال "**التّطيلي**" في استخدامه الاستعاري إلى آلية التشخيص ليعبّر عن أفكاره ومشاعره وعن رؤيته في الحياة، فأكثر من تصوير الطّبيعة وتصوير الماديات وبثّ الحياة فيها. ومثال ذلك قوله في خاتمة إحدى قصائده مخاطبا ممدوحه محمد بن عيسى[3]: (وافر)

سَـــتَأْتِيــكَ القَـــوافِـــي نَاطِـــقَاتٍ بِأَلْسِنَـــــةِ المَـــــكَارِمِ وَالمَـــعَالِـــي

نلمح في قوله (سَتَأْتِيكَ القَوافِي نَاطِقَاتٍ) استعارة مكنية؛ حيث شبّه القوافي بالإنسان الّذي ينطق بذِكر المكارم والمعالي، فذكر المشبّه (القوافي) وحذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى على شيء من لوازمه (النُّطق) على سبيل الاستعارة المكنية بُغية بثّ الحركة في قوافيه كي تؤدّي غايةً في نفسه، فكان لخياله فضل في توليد مثل هذه الصّور، وهي وصول قصائده إلى الممدوح، فحظيت بأهمية واضحة، وكانت أحظى بكرمه وعطائه، وفي هذا نَوْعٌ من التشخيص للجمادات وجعلها إنسانًا ذا عقل وروح، وهي غاية هذا الأسلوب (الاستعارة) "فإنّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وأرتك المعاني اللّطيفة التّي هي من خبايا العقل كأنّها قد جُسِّمَتْ حتّى رأتها العيون"[4]. يبدو من هذا الكلام أنّ الاستعارة أبلغ وسائل البيان وأكثرها جمالية في التعبير. ومن أمثلة تشخيصه للمحسوسات، قوله في وصف الحرب[5]:(متقارب)

أَيَا فَـــارِسَ الخَيْــــلِ والـــبَأْسُ ظَـــنٌّ يُرجَـــــمُ أَو ظِـــنَّـــةُ[6] تُنْتَـحَــــلْ

---

1) **الاستعارة المكنية:** هي ما حُذِف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورُمِز له بشيء من لوازمه. — علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص:133.

2) التجسيد: هو نقل المعنويات إلى رتبة الحسّي العاقل.

3) المصدر السابق، ص:96.

4) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص:43.

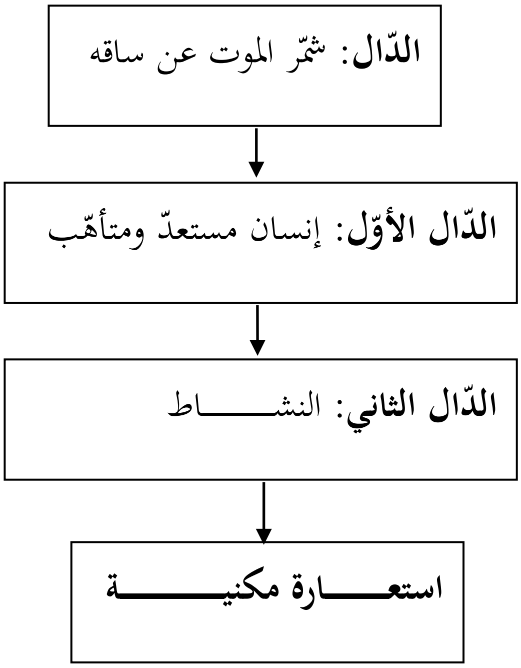
5) المصدر السابق، ص:133.

6) **ظِنَّةٌ**: الظِّنَّةُ هي التُّهمة.

وَقَـدْ شَمَّـــرَ المَـــوْتُ عَـــنَ سَاقِــهِ عَلَـى مَا حـسبتَ بِــهِ مِـــنْ كَسَـــلْ

وأَعْـــرَبَـــتِ الحَـــرْبُ عَـــنْ حَالِـــهَا فَمَاتَ الجَـــبَانُ وَعَـــاشَ البَطَـــلْ

يبدو أنّ الشّاعر يصف مشهدا من مشاهد الحرب، يصف فيه فروسية الممدوح، وجُبْن أعدائه، في مشهد عصيب، تتجلّى فيه الفروسية عن عقيدة قويّة، وإيمان راسخ، بينما تجد الحرب وقد أعربت عن حالها، والموت قد شمَّرَ عن ساقه، وهي لوحة تشخِّصُ الموت في صورة إنسان نشيط، كما تُبرز وجه الحرب السّافر، وما يترتّب عليه من هلاك ودمار، فالتشمير، هنا، صفة خاصّة بالإنسان تحمل معنى الاستعداد والتأهّب لفعل شيءٍ مَا استعارها الشّاعر ليُعبِّر بها عن سرعة الموت واستعداده لخطف أرواح الأعداء، وذلك نظرًا لقوّة الحرب الضروس التّي شنّها الممدوح ضِدَّ أعدائه. ويمكن أن نُوضِّح بنية تركيب هذه الاستعارة بالشكل الآتي:



يقوم التشخيص على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وبخاصّة الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيَبُثُّ الحياة فيها، ويجعلها تُحِسُّ وتتألّم، وتتحرّك، وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى

قدرة الشّاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنية الخاصّة[1] فقد أعطى التشخيص، عند "**التّطيلي**" المحسوسات شيئًا من الحزن والحيرة لفقد المرثيـة. يقول[2]: (بسيط)

والنَّجْـــمُ حَيْــرَانُ مِنْ أَيْـــنٍ[3] ومِنْ ضَجَــرٍ فَلَوْ هَـوَى أَوْ عَـدَا مَجْـرَاهُ ما شَعَـرَا
والصُّــبْحُ يَطْلُــبُ فِـي جُنْحِ الدُّجَى خَللاً[4] يَلُـوحُ مِنْـــهُ وَلَـوْ أَلْفَاهُ مَا جَـسَرَا[5]

عمد الشّاعر إلى تشبيه النّجم بالإنسان في حالة مَا من حالاته التّي يكون عليها، وقد يتساءل الإنسان أيُّ حالة هذه؟ نُجِيبُ فنقول: إنّها حالة الحيرة والضجر، بما تحمله هذه الألفاظ من معاني الاضطراب والقلق والعمى، وما يأتي من قِبَلِهِ من خطر مؤصد، وهذه صورة مستمدة من مظاهر الطّبيعة الأندلسية من حوله، خلع الشّاعر عليها صفات إنسانية؛ فأسند للنّجم إحساسا بالحيرة والضجر، وللصّبح (طلبه الفرج من اللّيل) وهي صفات خاصّة بالإنسان أسبغها على الجماد (النّجم والصّبح) رغبة في بثِّ روح الحركة في الطّبيعة التّي تُمَثِّلُ معادله الموضوعي في التعبير عن حالات البكاء والحزن. فبالاستعارة يُشَخَّصُ المادي " فتدبُّ الحياة في الأرض والجبال، والبحار والسهول والأنهار، والسّماء والنّجوم والشّمس والقمر، وتغدو الطّبيعة كلّها ممتلئة بالحياة تشاركنا مشاعرنا، فتفرح لفرحنا، وتحزن لأحزاننا، وينبض قلبها مثلما تنبض قلوبنا..."[6] .

أُولع الأندلسيون، كما أولع المشارقة العبّاسيون من قبل، بوصف الحمائم والطيور التّي تعلو الأفنان وسط الرّياض والأنهار؛ لأنّها بصياحها وهتفها تهيّج ذكرياتهم وأشجانهم...فشخّصوها وخلعوا عليها من مشاعرهم وأحاسيسهم وحالاتهم النفسية وامتزجوا بها، فجعلوها تفرح لفرحهم وتقلق لحزنهم[7]، وممّا يُصوّر ذلك قول "**التُّطِيلي**" في وصف طائر الحَمَامْ معبّرا من خلاله عن أحزانه وآلامه في الحياة[8]: (**متقارب**)

1) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، ص:236.
2) المصدر السابق، ص:44.
3) **أَيْنٍ**: الأَيْنُ الإعياءُ والتعبُ.
4) **خَلَلاً**: الخَلَلُ مُنفرَجُ ما بين كل شيئين وخَلَّلَ بينهما: فَرَّجَ.
5) **جَسَرَا**: جَسَرَ يَجْسُرُ جُسُورًا وجَسَارَةً: مضى ونفذَ.
6) علم أساليب البيان، غازي يموت، ص:272.
7) قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعيّة والفنيّة عصر الطوائف، أشرف محمود نجا، ص:153.
8) المصدر السابق، ص:190.

وَأعْـــدِ عـــليـــهِ[1] بَـــنَاتِ الهَـــدِيلِ[2] عَلَـــوْنَ فُنُـــونًا ونُحْـــنَ افْـتِـــنَانَا
ثَكَالَـــى يُـرَدِّدْنَ مِـــنْ شَـجْـوِهِـــنَّ[3] أســىً عَــزَّ فيــه التأســي وَهَــانَا
لَبِسْـــنَ الحِـــدَادَ مكَـــانَ الحُلِـــيِّ فَقُمْـــنَ يُحَاسِـــنَّ فـــيهِ الحِسَانَا
وكَـــــمْ حَاسِــــدٍ ظَنَّــــهُ زِينـــةً وَيَأْبَـــى لـــها ثُكْلُـــهَا أنْ تُـــزَانَا
وَهَـــلْ هُـــو إلاَّ شَجَـــىً لـم تُسِغْـــهُ فَـــلاَحَ بِأَجْــــيادِهَا واسْـــتبَـــانَا
وسَـالَ بِـــهَا سَيْـــلُ دَمْـــعِ الفـــراقِ فَـرِدْهُ تَـــرِدْ كَبَـــدًا[4] أوْ جَـــنَانَا[5]
كَـــسَا سُـــوْقَـــهَا ومـــنَاقِيْـــــرَهَا وأعْيُنَـــهَا عَـــنْدَمًا[6] أو رِقَـــانَا[7]
وإلاّ تُكَـفْكِـفْـــهُ شيْـــئًا يُضَـــرِّجْ[8] جَـآجِئـها[9] والغُصُـونَ اللّـــدَانَا[10]
وقَـــدْ حَسَـــدَتْكِ القِـــيَّانُ[11] الحَـــنِينَ فَهَـــلاَّ حـــسدتِ السُّـــرُورَ القِـــيَانَا
صَـــوَادِحُ إنْ فَـــرَعَـــتْ[12] أيْكَــــةً[13] حسبـــت لــها كُـــلَّ غُصْـــنٍ كِـرَانَا[14]

أُنظر كيف يخلع التشخيص على هذا الحمَام من المشاعر والأحاسيس ما يجعله مثل الإنسان يُحِسُّ ويشعر ويتأ لّم، فهي صورة تشخّص الحمام هذا الطير الأبكم، فَتُحَوِّلُهُ إلى نِسوة ثكالى يُرَدِّدْنَ الأسى نتيجة ما خلّفه الزّمان فِيهنّ من مآسٍ وأحزان، فقد أُهْلِكَ جَدُّهُنّ الأوّل فهنّ يَنُحْنَ عليه،

1) **أَعْدِ عَلَيْهِ:** أنصف منه، أي من الزمان.
2) **بَنَاتُ الهَدِيْلِ:** الحَمَامُ.
3) **شَجْوِهِنَّ:** حُزنهنّ.
4) **كَبِدًا:** الكَبَدُ هي الشدّة والضيق.
5) **جنانًا:** الجَنَانُ هو القلبُ.
6) **عَنْدَمًا:** العَنْدَمُ دمُ الأخوين، والعَنْدَمُ شجر أحمر.
7) **رِقَانَا:** الرِّقَانُ والرَّقُونُ والإرْقَانُ= الحِنَّاء.
8) **يُضَرِّجُ:** ضَرَجَ الثوبَ وغيره: لَطَخَهُ بالدم ونحوه من الحُمرة، وقد يكون بالصُّفرة.
9) **جآجِئَهَا:** صدورها.
10) **اللِّدَانَا:** اللَّدْنُ: اللَّيِّنُ من كل شيء من عودٍ أو حبلٍ.
11) **القِيانُ:** القَيْنَةُ هي الأمَةُ المغنيّة.
12) **فرَعَتْ:** اعْتَلَتْ.
13) **أيْكَةٌ:** الأيْكَةُ: الشّجرُ الكثيف الملتفّ، وقيل هي الغيضة تُنْبِتُ السِّدْرَ والأراك ونحوهما من ناعم الشّجر.
14) **كِرَانَا:** الكِرَانُ: العُودُ.

ويرسم الشّاعر صورة تُعبّر عن مشهد الحزن والفراق، فيجعل لباسهنّ الحِداد بدل الحلي الّذي يُحاسِنّ فيه الحِسانا، وهذا اللِّباس لا يُعبّر عن زينتهنّ وإنّما يُعبِّر عن حزنهنّ وشجوهنّ، ثمّ يُصوّر بعد ذلك الدّمع المنهمر من أعينهنّ ويبيّن نوعه؛ فهو دمع فراق ينزل كالسيل حتّى يكسو سُوقَهُنَّ ومناقيرهنّ وأعينهنّ احمرّت من شدّة البكاء حتّى لكأنهنّ مخضبتان بالحناء...

إنّ الحَمَام في هذا السياق شُخِّصَ، وبُعِثَ فيه مشاعر الإنسان وأفعاله، فأضحت الحمامة تبكي، وتتألّم وتلبس لباس الحداد... والصّورة بهذه النثرية التّي ذكرناها لا تستطيع أن تُثير فينا الانفعالات النفسية الأليمة كما أثارتها وهي في سياقها الشّعري، فما السبب في ذلك؟ إنّ الأمر يرجع إلى انتهاج الشّاعر طريقة في التصوير التّي " لا تَشْخُصُ أمام الظواهر لنقلها، بل تَغِلُ إلى قلبها لِتَنْحَلَّ وتذوب فيها"[(1)]. والحقيقة أنّ كلّ عواطف الألم والبُؤس التّي جسّدها الحمَام المشخّص هي عواطف الشّاعر ذاتها أراد الإفصاح عنها بطريقة تصويرية بعيدة عن المباشرة والتقرير، واختيار الحمام لهذا الغرض ليس جديدا ولا غريبا، إذْ له ما يُدعّمه من تراثنا الشِّعري " فهلْ عجيب أنْ يُعمِلَ موت الوالدة التّي أحبّها أبو فِراس الحمداني ورَدَّ الخلاص لأجلها إلى جانب الأسر على شدّة عاطفته؟ فتتصاعد من فُؤادِهِ الكليم أنغاما قلّ نظيرها عند شعراء العاطفة"[(2)] يبُثُّ فيها شكواه إلى حمامة كانت تسجع بالقرب من سجنه قائلا[(3)]:(طويل)

أَيَا جَـارتَا مَا أَنْصَـفَ الدَّهْـرُ بَيْنَـنَا تَعَالَـيْ أُقَاسِمْـكِ الهُمُـومَ تَعَالِـي

تَعَالَـيْ تَـرَيْ رُوحًـا لَـدَيَّ ضَعِيْفَـةً تَـرَدَّدُ فِـي جِسْـمٍ يُعَـذَّبُ بَالِ

وهكذا أصبحت الحمامة رمزا مُعادلا لنفسية الشّاعر المتأججة بمشاعر الحزن، خلع عليها من ذاته فصارت نسوة يبكين ويتأثرنّ ويندبنّ الميت، ويُقِمن المأتم، فهذه الصّورة ترقى إلى مستوى من التصوير الفني الّذي يلعب فيه الخيال دورًا أساسًا، وتحتوي على جانب نفسي يجعل أثرها لا يزول بزوال القراءة، وبذلك يكون الوصف الخيالي، هنا، "هو وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي... وهذا هو مبدأ التشخيص في الفنّ إلقاء رداء من الذّات على الوجود ومنحه القدرة على

1) الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، إيليا الحاوي، مجلة الآداب، العدد20، فيفري 1960، بيروت، ص:57.

2) أبو فراس الحمداني دراسة في الشعر والتاريخ، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2(1971)، ص:33-34.

3) ديوان أبي فراس الحمداني، ص:282.

التحسّس والشّعور، فالوجود جزء من كيان الشّاعر وامتداد من خياله فتمنح الكلمات وَعْيًّا إنسانيّا يتحسّس ويشعر...فيتحوّل الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة واضحة التعبير ناطقة الملامح، تتمثّل فيها الحركة والحياة والدفق"[1]. وهي صورة تفتح المجال لتخيّل كلّ من الشّاعر والمتلقي معًا.

ويستعير "**الأعمى التُّطيلي**" صفة السجود وهي خاصّة بالسلوك الإنساني وينسبها إلى الهُضب وهو يصف عظمة جيش المسلمين في معركة أقليش بقيادة أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين. يقول[2]:(خفيف)

وَاهِـــبُ العَسْكَــرِ العَـــرَمْـــرَمِ[3]   يَلْتَـــفُّ   علَـــى ذِي الرياســـةِ المُخْـــتَالِ[4]
طَبَّـــقَ الأَرْضَ كُلَّـــــمَا حَـــلَّ فيـــهَا   صَـــارَ فيـــهَا جَـــنْبٌ مِـنَ الزِلْـزَالِ
تَسْجُـــدُ الهُضْـــبُ نَحْـــوَهُ وَلَـــوْ   اسْتَعْصَـــتْ   عليـــهِ لآذَنَـــتْ بالـــزَّوَالِ

تكمن الاستعارة، هنا، في قوله "**تَسْجُدُ الهُضْبُ**" حيث خلعت الاستعارة على هذا المكان صفة إنسانية وهي السجود للدّلالة على عظمة ذلك الجيش، وهيبته وهو سائر في طريقه إلى الجهاد، فأصبحت الهُضب تُحِسُّ وجود ذلك الجيش فسجدت تعظيما له، وبهذا ساعدت الصّورة الاستعارية على جعل المتلقي يتحسّسُ قُدسية جيش المسلمين وجلاله وعظمته في جهاده ضدّ أهل الشِركِ والضَلاَلِ.

وتزداد الصّورة الاستعارية عُمقًا في شعر "**التّطيلي**" عندما يُسنِدُ صفتي البكاء والشفقة على المرثي إلى مظاهر الطّبيعة الجامدة، مُسْبِغًا عليها صفات إنسانية، كما في قوله يرثي بعض النساء[5]:(وافر)

أَجِـــدَّكُـــمُ بَكَـــتْ هَضَـــبَاتُ رَضْـــوَى   فَـــكَـــادَ الحُـــــزْنُ فيـــهَا يَسْـتَبِيـــنُ

1) الصّورة ونماذجها في إبداع أبي نواس، عساف ساسين، ص:25.
2) الديوان، ص:102.
3) **العَرَمْرَم**: عُرامُ الجيش: حَدُّهُم وشِدَّتُهُم وَكَثْرَتُهُمْ.
4) **المُخْتَال**: المخاتَلَةُ مشيُ الصيّاد قليلا قليلا في خُفْية لئلا يسمع الصّيد حِسّه.
5) المصدر السابق، ص: 233.

وأَشْـفَـقَـــتِ النُّجُـــومُ الزُّهـــــرُ حـــتّى تَبَـــدَّتْ فِـــي النواظِــرِ وهــي جَـوْنُ[1]

شخّص "**التّطيلي**" مظاهر الطّبيعة، فخلع عليها من صفات الإنسان ما جعلها تُحِسُّ وتشعر وتتأ لّمّ إثر فقدان المرثية؛ حيث جعل من جبل رضوى الشّامخ إنسانا يبكي حزنا وألما على فقداها وتشاركه في حزنه ذلك النُّجوم الزُّهر التّي تغيّر لونها من شدّة الحزن، فالشّاعر، هنا، عمد إلى استعارة كلمات من حقل الطّبيعة، ترمز إلى الثبات والشموخ، وأسند لها صفتي الحزن والأسى على فقدان المرثية، ليلفت انتباه القارئ إلى وقع الفاجعة في نفسه، وما ألحقه به ذلك الفراق من آلام وأحزان، وهكذا تكون هذه الصّورة الاستعارية قد أخذت بُعدا خياليّا وعُمقًا في التصوير وتوضيح المعنى.

ب-آلية التجسيم:

اعتمد الشّاعر آلية التجسيم في تشكيل صوره الاستعارية، فصوّر المعنويات وبثّ فيها الحركة والحياة، حيث أصبحت تحسّ وتسمع وتتكلّم وتتحرّك، ومن أمثلة هذه الصّور التّي اعتمد فيها التصوير بالاستعارة بوساطة آلية التجسيم، قوله في وصف أَثَرِ الدّهر عليه، وموقفه السلبي منه[2]: (كامل)

والدَّهْـرُ قَـدْ هَــدَّ القُلُــوبَ فَأَصْبَحَـــتْ مَشْغُــولَــةً حَتَّـــى عَـــنِ الخَــفَقَـــانِ

يتوافر هذا البيت الشِّعري على تركيب استعاري أظهر حالة التوتر والقلق النفسي التّي يعيشها الشّاعر من خلال صراعه مع الزّمن ممثّلاً في الدّهر[3]، عندما جَسَّمَ "الدّهر" وهو (شيء مجرّد) في صورة إنسان سيء الطِباع، ظالم يعمل على تدمير القلوب وهدِّها حتّى تصبح هذه الأخيرة عاطلة لا تعمل، فعبارة (**الدَّهْرُ قَدْ هَدَّ القُلُوبَ**) هي موطن الاستعارة، ولنا أن نتساءل، هنا، كيف تصوّر الشّاعر هذا الدّهر؟ وهل يدلُّ الدّهر، هنا، على المعنى المضاد للخير، أم أنَّه يُعبِّرُ عن معنى آخر تختفي صورته وراء ظاهر العبارة ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات، ينبغي أن نُقرِّرَ أوّلاً

1) **جَوْنُ**: الجَوْنُ الأسود اليحمومي، أو الأسود المُشْرَبُ حُمْرَةً.

2) المصدر السابق، ص:197.

3) وُجِدت معاني مختلفة للدّهر، منها ما اتّفق على أنّ الزّمان والدّهر واحد، أو أنّ الدّهر هو الزّمان الطويل، أو الزّمان قلّ أو كَثُرَ، ومنها أنّ الزّمن شهران إلى ستة أشهر، أمّا الدّهر فلا ينقطع، ومنها أنّ الدّهر قد يقع على وقت الزّمان من الأزمنة وعلى مدّة الدّنيا كلّها. – معجم الدّهر، أحمد فضل شبلول، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، السعودية، (1996)، المقدمة، ص: ح.

أنَّ الاستعارة "ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعباً بكلمات، وإنَّماَ هي إحساس وجداني عميق ورؤية قلبية لهذه المتشابهات التّي تشكّلت في الكلمات المستعارة"[1]، كما أنَّ الاستعارة تمكّننا من النفاذ إلى أسرار النفس البشرية في علاقتها بالكون والطّبيعة، وفي ارتباطها بالأشياء، وتصوراتها عنها.

تجسّدُ الصّورة السّابقة إقرار الشّاعر بأنَّ الدّهر صعب وقاس يهدُّ القلوب ويشغلها عن الخفقان، فهل يُعقل أن يَهُدّ الدّهر القلوب ويُدمِّرها ؟ بالطبع لاَ فهذا استعمال مجازي للفعل (هَدَّ) ألحقه الشّاعر بالدّهر، وهي إحدى الصّفات التّي يتّصف بها الإنسان، فجعل من الدّهر إنساناً سيئًا يُحطِّم القلوب فيشغلها عن عملها ألا وهو الخفقان على سبيل الاستعارة المكنية، وربّما في هذا محاكاة لنفسه، فقد خذله الدّهر وأعماه بل وأماته موتاً قاسيًّا؛ موتاً معنوياًّ، مثّله الشّاعر في صورة الدّهر، فلم يُصرِّح بلفظ "الموت" المعنوي، وإنّما عبّر عنه بهذه الصّورة المتخيّلة.

ويستمرُّ الشّاعر في بَثِّ شكواه من الدّهر، فألحق به صفات سيئة، توحي بشدّة وقعه على نفسيته، من ذلك قوله في مدح أبي العلاء بن زهر وابنه أبي مروان[2]: (بسيط)

أَعِــنْدَكَ أَنّــي ضِعْـتُ بَعْــدَكَ ضَيْعَــةً تَعَلَّــمَ مِنْــهاَ الدَّهْــرُ كَيْـفَ يَجُــورُ

ها هو "**الأعمى التّطيلي**" يجسِّم الدّهر ويتمثّله بشكل حسّي في فعل " الجُور"، وواضح أنّه يُصَوِّرُ الدّهر في صورة إنسان يتّصف بسلوك مذموم متمثل في الجُور، فالشّاعر كما يبدو من البيت أنّه بصدد الكشف عن حاله، والإقرار بضياعه بعد فراقه الممدوح، فالدّهر لا يجورُ بل الإنسان هو الّذي يجور، وبالتالي يغدو الدّهر رمزاً محاكيا لنفسية الشّاعر وصورة واضحة عن غربته النفسية، وهذا المعنى جسّمه الشّاعر في صورة الدّهر على سبيل الاستعارة المكنية.

يقول في موضع آخر يمدح ابن زهر[3]: (طويل)

إليــهِ حَــدَتْ بِــي أَوْ سَمَــتْ بِــي هِمَّــةٌ عَلَــى رغـم دَهْرٍ أُغْرِيَتْ بِي غَوَائِلُــهْ[4]

1) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمّد أبو موسى، مكتبة وهبه، القاهرة، مصر، ط3(1993)، ص:184.

2) المصدر السابق، ص:63.

3) نفسه، ص:235.

4) **غَوَائِلُهُ**: الغَوَائِلُ هي الدواهي.

زَمَانِـــيْ غَشُــومٌ[1] لاَ يُغِـــبُّ[2] ولاَيَـنِـي ذُنُوبِـــي إِليــهِ أنّنـــي لاَ أُشَاكِلُـــهْ

أُعَلِّـــمُ نَفْسِـــي العلــمَ عنـــه وربَّـــمَا تَجَاهَلْـــتُ حَتّـى ظَـنَّ أَنِّي جَاهِلُـــهْ

فَـوَاهًا لَـهُ مَـاذَا الـــذِّي هُـــوَ صَـانِــعٌ وَيَا لَيْتَ شِعْـرِي مَا الذِي هُـوَ فَاعِلُــهْ

تُفْصِحُ هذه الأبيات عمّا أصاب قائلها من النَكَدِ والضَّنَا، كما أنّها تكشف عن نظرته إلى الحياة وحتمية المصير، فهو يريد أن يُجابه الدّهر أو يحتاط له، فجعل من الزّمان عَدُوًّا غشومًا لا يَغِبُّ ولا يَني، وكأنّه أخذ من التجربة ما يطمئن عند مفاجآته، ولكن مهما يَكنْ فإنّ فَعَائِلَهُ لا تُؤْمَنُ؛ فذكر المشبّه (الزّمان) وحذف المشبّه به (العدوّ الغَشُوم) وأبقى على شيء من لوازمه (غشوم، لا يغبّ، لا يني) على سبيل الاستعارة المكنية، فالشّكوى من الزّمان وفقدان الجَلَدْ عند نزول المصائب والنوائب ظاهرة واضحة جليَّة عند "**الأعمى التّطيلي**" مرتبطة بما يُحِسُّ به من حرمان، وما يعانيه من متاعب لا طاقة له بها، فقد لفعَتْهُ مصائب الدُّنيا، وغشت على بصره وفؤاده فاستسلم لها، ولذا كان الأعمى يحمل في نفسه ينبوعًا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلاّ يوم يغيض ينبوع حياته نفسها، وهو هذه الآفة التّي امتحن فيها... تأبى إلاّ أن تُظْهِرَ له بين حين وحين أنّها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مِرَاسًا من كلّ ما يفتق له ذكاؤه من حيلة ... تؤذيه في دخيلة نفسه وأعماق ضميره... تؤذيه سِرًّا ولا تُجاهر بالخصومة والكيد... وتفتح له بابًا من أبواب العذاب الخفي الأليم[3].

وقد يجعل الشّاعر من الدّنيا وسيلة للتعبير عن عُلُوِّ قدر ممدوحه، كما في قوله يمدح الأمير أبا يحي[4]: (بسيط)

وَلاَ تَحَـدَّثْ عَـنِ الدُّنْـيَا فَـــذَا مَـــلِكٌ تَحُـــلُّ فِـي جَيْشِـهِ الدُّنْـيَا وَتَرْتَحِـلُ

يقوم الشّاعر في هذه الصّورة الاستعارية بعملية خلق فنّي؛ حيث أضفى على الدّنيا صفات إنسانية، وحوّلها من شيء مجرد نفهمه بأذهاننا ونَعِيهِ بعقولنا، إلى شيء مادّي محسوس نراه بأعيننا؛

1) **غَشُومٌ**: الغَشْمُ هو الظُّلمُ والغَصْبُ، والغَشُوم الذي يَخْبِطُ النّاس ويأخذ كلّ ما قدر عليه.

2) **يَغِبُّ**: الغِبُّ هو الإتيان في اليومين، ويكون أكثر. وأَغَبَّ القومَ، وغَبَّ عنهم: جاء يومًا وترك يومًا.

3) الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، النادي الأدبي، الرياض، ط1، (1997)، ص:05 .

4) المصدر السابق، ص:114.

جعلها كالإنسان الّذي يمارس الحِلَّ والترحال، أين؟ في جيش الممدوح، وهذا التشكيل الاستعاري الّذي اعتمد فيه الشّاعر على الأفعال المضارعة، في قوله: " تَحَدَّثْ، تَحُلُّ، تَرْتَحِلُ " وهي أفعال مضارعة دالّة في معظمها على الحركة والحياة تُسند عادة إلى الإنسان لا إلى الدّنيا، فالشّاعر يسمو بهذا التصوير من الواقع إلى الخيال، حيث لا يُعقل أن نجد الدّنيا تحلّ وترتحل في جيش الممدوح، وبالتالي كان المجاز، هنا، أبلغ من الحقيقة، حيث رسم الشّاعر عن طريق هذه الاستعارة المكنية صورة حيّة ومتحرّكة للدّنيا، ليُعبّر بذلك عن علوّ قدر ممدوحه وسيادته، وقد نجحت الصّورة الاستعارية في التخاطب مع هذه الخامات، وخلعت عليها الحياة والحركة، وبالتالي نستطيع الإقرار بأنّ الاستعارة ليست عملية تحويل أو تبديل أو نقل كلمة أو عبارة من موضع إلى موضع آخر، ولكنّها عملية دمج ومزج الأشياء بعضها ببعض، فالاستعارة في حقيقتها نوع من الإدراك للأشياء تتحوّل فيه عن طبائعها المألوفة، وهذا يتمُّ عندما يفسح الشّاعر المجال لخياله، لكي يعبث بالأشياء، ويُعيد خلقها من جديد، فتصبح بالنسبة إلينا أشياء جديدة غير مألوفة[1].

ج–آلية التجسيد:

ظهرت في أسلوب "**التّطيلي**" آلية التجسيد، وذلك ما نجده في مقام الرِّثاء، كقوله مخاطبا حاملي نعش المرثية[2]:(بسيط)

يَاحامِلــي نَعْشَــهَا أنَّــى لخَــطْوِكُــمُ فقَــدْ حمَلْتُــمْ بِــهِ أُعْجُـوبَـةً خَـطَرَا
ضَــعُوهُ يَحْمِلُـــهُ مِـــنْ هَهُـــنَا نَفَــسٌ يُـورِي الحَـنِينَ ودَمْـعٌ يُغْـرِقُ الذِكَــرَا

أبرزت الاستعارة، هنا، دالاً هامّا من الدّلالات الضرورية في الاستعارة المكنية، وهو المشبّه، وأخفت المشبّه به، وأبقت على شيء من قرائنه لكي يتّضح الموقف، حيث جسّد الشّاعر بنوع من المبالغة صورة لحملِ نعش الفقيدة تتلاءم والموقف الحزين، وابتكر حينما جعل الأنفاس المتصاعدة والدّموع الحرّى أشخاصا يحملون النعش إلى القبر.

وهذا التشكيل الاستعاري أسعف الشّاعر في تصوير حالة حزنه وألمه إثر فقدان المرثية، وهي رؤيا شاعرية تنمّ عن ذات متكسّرة تعاني ألم الفقد والفراق، كما تنمّ عن صلات الشّاعر الاجتماعية وعلاقات المودّة والإخاء الّتي تربطه ببعض أفراد المجتمع.

---

1) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمّد أبو موسى، ص:255.
2) المصدر السابق، ص:46.

ب-2- الاستعارة التصريحية:

نجد في مقابل الصّور الاستعارية الكنائية صورا استعارية تصريحية[1] ولكنّها تواترت بنسبة قليلة في شعر "**التّطيلي**" مقارنة مع نظيرتها المكنية، حيث بلغت نسبتها في شعره حوالي12,19 % ومثال الاستعارة التصريحية قوله يمدح أبا القاسم بن حمدين[2]:(خفيف)

أَسَـدٌ يَمْـلأُ العَـرِينَ مِـنَ الـبَأْ سِ وَطَـوْدٌ يَحْمِـي مِـنَ الإِمْـلاَقِ[3]

تُظهر هذه الصّورة الاستعارية علاقة الاختلاف التّي تجمع بين طرفي البنية الاستعارية النابعة من واقع الشّاعر الّذي يعيشه، فجاء الدّال الأوّل، وهو المشبّه "الممدوح" محذوفًا، ويختلف عن الدّالين الآخرين المذكورين " الأسد، والطَوْدُ " على سبيل الاستعارة التصريحية، والعلاقة التّي تجمع الدّالين هي علاقة الاختلاف؛ لأنّ الدّال الأوّل يتّصل بالطّبيعة الإنسانية، وهو "الممدوح" والآخر يتّصل بالطّبيعتين المتحركّة والصامتة بجامع القوّة والكرم. حيث استعار الشّاعر الأسد ليدلّ على شجاعة ممدوحه وسلطته ومَنَعَتِهِ، والطَوْدُ ليدلّ على الكرم، فالطود نقطة مستوحاة من طبيعة الشّاعر ممّا جعله يتّخذه رمزا لكرم الممدوح ومنعه عند الحاجة. فالاختلاف واضح بين طرفي الاستعارة لكنّ السّياق النّصي ألّف بينهما على المستوى المعنوي والدّلالي، وألّفت الحالة النفسية العلاقة بين الشّاعر والممدوح.

وتأتي الاستعارة التصريحية موحية بالجمال في شعر "**التّطيلي**"، كقوله في مقدمة غزلية[4]: (طويل)

غَـزَالٌ سَـقَاهُ خَـمْرَةُ الحُسْنُ فانْتَشَـى وَمَـالَ دَلاَلاً وازْدَهَتْـهُ دَلاَئِلُـهْ
رشـا عطَّلَـتْ مَا فِـي الجُفُونِ جُفُونُـهُ وَألْقَـتْ عَلَى ما فِـي الشَّمُـولِ شَمَائِلُـهْ

نلاحظ أنّ الدّال الأوّل المحذوف، وهو "المحبوب" يختلف عن الدّال الآخر "غزال رشا" وهو المشبّه به، وعند تحليل هذه الصّورة نجد أنّ الشّاعر شبّه محبوبه بغزال رشا، وقد صرّح بالمشبّه به ولم يذكر لفظ المشبّه، ووجه الشبه، كما أنّه لم يذكر القرينة الدّالة على نوع هذه الاستعارة وإنّما أفاد

1) **الاستعارة التصريحية**: هي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبه به دون المشبه.- علم أساليب البيان، غازي يموت، ص:249.
2) المصدر السابق، ص:86.
3) **الإمْلاَقُ**: الافتقار.
4) المصدر السابق، ص:234.

من الإيجاز الّذي تُحقّقه الاستعارة التصريحية. فالعلاقة، هنا، علاقة اختلاف بسبب عدم اتّصال المحبوب الآدمي من حيث جنسه بالطّبيعة المتحرّكة الحيوانية بخاصّة، إلاّ أنّ السّياق يجمعهما ويؤسّس للعلاقة التّي تربطهما.

ومثال هذه الصّورة ما نجده في قوله يصف حسن محبوبته ومدى افتتانه بها[1]: (بسيط)

يَا كَعْبَـةَ الحُسْـــنِ طَافَ العَاشِقُــونَ بِهَا لَهُـــمْ بِأَرْجَــائِــهَا حَـــجٌّ ومُعْـتَمِـــرُ

يستلهم الشّاعر عناصر هذه الصّورة الاستعارية من الحياة اليومية، فيُشبِّه محبوبته بالكعبة التّي يطوف حولها العُشّاق والتّي لهم بها حجٌّ ومعتمر على سبيل الاستعارة التصريحية.

إذن فمن خلال هذه الدّراسة للصّورة الاستعارية عند "**الأعمى التطيلي**" نجد أنّها:

-تنوّعت ما بين صور جزئية ولوحات كبرى متناثرة هنا وهناك بين ثنايا قصائده ومقطوعاته.

- تشكّلت الصّورة الاستعارية عنده من المحسوس لتجسيد المعنوي وتقديمه في صورة مادية محسوسة.

-توسّل الشّاعر في تشكيل استعاراته بآليات التشخيص والتجسيم والتجسيد.

-أكثر الشّاعر في استعاراته من تشخيص مظاهر الطّبيعة، فبثّ الحركة والحياة في الجماد، وحوّل الأعجم من الأشياء فصيحا، وأرانا الأجسام الخُرس ناطقة.

-اعتمد كثيرا على الاستعارة المكنية بدلاً من الاستعارة التصريحية؛ لأنّ التلميح أبلغ من التصريح، واعتمد في تشكيل صوره على الطّبيعة بنوعيها الصامتة والمتحرّكة.

-عبّرت الاستعارة عن قدرة الشّاعر الفنية والتصويرية وخياله الواسع والبعيد؛ ذلك أنّ فنيّة الأسلوب الاستعاري تُجسِّد علاقة خفيّة بين قطبين مختلفين، وكلّما زادت المسافة بين هذين القطبين برزت معها فاعلية الاستعارة، إذ يترك المجال واسعا أمام الخيال ليُقرِّب بين تلك الحقائق المتباعدة، وهذا ما نجده متجسّدا في الصّور الاستعارية على اختلاف أشكالها التّي سبقت الإشارة إليها.

ج-الصّورة الكنائية:

تُعَدُّ الكناية فنّا بيانيا جليل القدر، عظيم التأثير، يُتَوَسَّلُ في رسم الصّورة البيانية، فيمنح التعبير جمالا، ويهب المعنى قوّة ورسوخا، لما فيها من الخفاء اللطيف، والإشارة الطريفة، ولقد أجمع

1) المصدر السابق، ص:67.

جمهور البيانيين على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح، إذ التعريض أوقع من التصريح، والكناية كما عرّفها الجرجـاني هي: " أن يريد المتكلم إثبات معنىً من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعلـه دليلا عليه"(1). و هي "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"(2) .

نستنتج من هذه التعريفات أنّ الكناية هي كلّ أسلوب دَلَّ على معنى يجوز حمله على الحقيقة وعلى المجاز معًا، وعلى هذا الأخير يكون المراد من التعبير الجميل، حيث إنَّ " العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والتستّر، هو الّذي يحقّق لهذا الأسلوب التعبيري جماله، ويميّزه بهذه الميزة الفنية التّي لا تتحقّق إلاّ من وراء التعبير غير المباشر، ويمكننا أن نوضّح الانتقال في أسلوب الكناية وفق المخطط الآتي:

دال ← مدلول (1) ← مدلول (2)

والعلاقة التّي تقوم عليها الكناية؛ أي التّي تربط المعنى الأوّل (معنى اللّفظ الظاهر الصريح غير المقصود) بالمعنى الثاني (المعنى الخفي المقصود من التعبير) هي علاقة تلازم؛ يعني أنّ المعنى الظاهر يستلزم المعنى البعيد المكني عنه، ويستدعي تحقيقه، بصفته لازماً له، أو المجاورة وتعني التعبير عن شيء بتركه إلى ما جاوره"(3) بخلاف علاقة المشابهة التّي تقوم عليها الاستعارة، أو علاقة القياس والمشابهة التّي يقوم عليها التشبيه، وتستطيع الكناية أن تسمو بالمعنى، وترتفع بالشّعور إلى مستوى التعبير الفني، والأداء الإيحائي الشفّاف الّذي لا يثير المخيلة فحسب، ولكنه ينفذ إلى الذهن عن طريق الحسّ فيصدمه أوّلاً بصورة المعطى التّي هي صورة غير مقصودة، ثمّ يَفْجَؤُهُ بعد ذلك بما يخفيه هذا المعطى الحسّيّ من دلالات نفسية وفكرية، وذلك بوساطة الإيماءة السريعة، واللّمحة الخاطفة التّي يتلقّفها العقل والشعور.

1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص: 66.

2) مفتاح العلوم، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ت ط662هـ)، حققه و قدّم له وفهرسه: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 (2000)، ص: 512.

3) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد ناجي، بيروت، ط1 (1984)، ص:228.

ومن خلال تقصي شعر "**الأعمى التّطيلي**" يمكن أن نخلص إلى أنّ الخطاب الشّعري عنده لم يَحْفَلْ بالكناية كثيرا، بالرغم من أنها تشكّل فنًّا من الفنون التصويرية التّي تؤثّر في المتلقي قبل وصول المعنى إلى ذهنه؛ ذلك لأنّ معظم شعره كان في المدح، والمدح بطبيعته يقوم على التصريح و الوضوح، بينما تقوم الكناية على "إخفاء وجه التصريح"(1). حيث بلغت نسبة استخدامها في شعره حوالي 38,27 % من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته.

توسّل "**التّطيلي**" الكناية في رسم صورة ممدوحه ضمن مشهد يغلب عليه طابع الحماسة والقوّة، وهذا ما نجده قي قوله يمدح ابن زهر(2): (**كامل**)

رَكِــبَ اصْـطِكاكَ المَــوْجِ فـي أَمْثَالِـهِ مِـــنْ حِمْلِــهِ المُتَدافِــعِ الأَرْكَـــانِ
تَسْمُــو بِـــهِ حُبْلَــى عَقِيـــمٌ أَمْكَـنَتْ بِصُـمَاتِ(3) بِكْــرٍ فـي هَـدَاةِ عَــوانِ
مِــنْ كُــلِّ حَامِلَـــةٍ وَقُـلْ مَحْمُـــولَـــةٍ لَـوْ لَـمْ تَعُـــمْ عُــدَّتْ مِـــنَ الغِرْبَانِ

نلمح في أبيات "**التّطيلي**"، هذه، أنموذجا للبطولة العربية التّي افتتن بها، في صورة وصف فيها ممدوحه بالشّجاعة والإقدام، والجرأة في مواجهة العدوّ ومحاربته؛ هذا الممدوح الّذي جاز الأهوال وركب البحر للوصول إلى العدوّ ومحاربته، وكانت الوسيلة الحربية هي السفينة التّي كنّى عنها بقوله: " **حُبْلىَ عَقِيم** " فهي كناية عن موصوف(4)؛ فسفينة ممدوحه هذه حُبلى؛ أي أنها تحمل في داخلها أشياء كثيرة (كالجيوش والأسلحة...) ستنجب الخير للبلاد الإسلامية، وعقيم لأنّ السفينة في أصلها جماد صامت، والجماد كما هو معروف عقيم. ثمّ يمضي الشّاعر في وصف هذه السفينة، فمن شدّة سوادها حتّى عُدَّتْ من الغِرْبَانِ، غير أنّ ما يميِّزها عن هذا الطائر هو أنّها تمشي في البحر لا في الجوّ، فسواد السفينة رمز للخراب والدّمار والهلاك هلاك مَنْ يا ترى؟ هلاك العدوّ، وهذا المعنى عبّر عنه اللون الأسود في ارتباطه بالسفينة، فكانت الكناية، في هذا السياق،

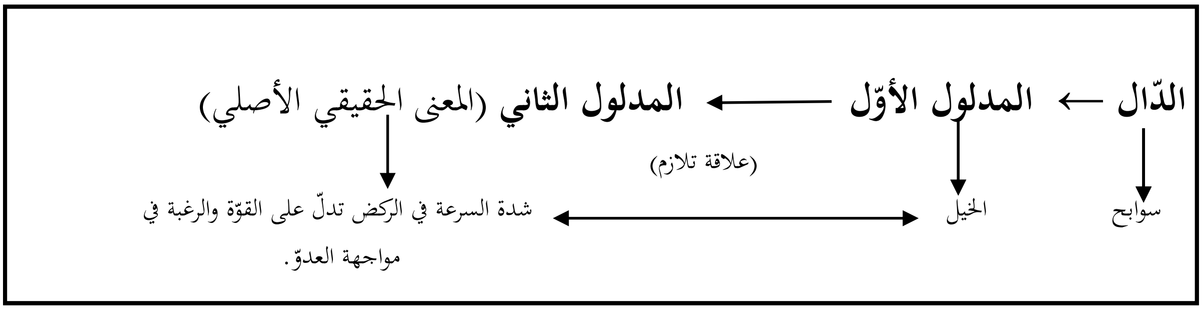
1) مفتاح العلوم، السكاكي، ص512.
2) الديوان، ص: 198.
3) **صُمَاتُ**: الصُّمَاتُ: السكوت
4) **كناية عن موصوف**: هي التّي يطلب بها نفس الموصوف، و شرطها أن تكون مختصة بالمكني عنه، لا تتعداه؛ وذلك ليحصل الانتقال- علم أساليب البيان، غازي يموت، ص 288.

خير وسيلة أعانت الشّاعر في التعبير عن صورة الشّجاعة والإقدام والاستعداد الّذي أبداه الممدوح البطل لمواجهة الأعداء.

يُقدّم "**التّطيلي**" صورة أخرى في وصف خيل الممدوح المسرعة في سيرها لمحاربة العدوّ، فعبّر عن ذلك بالكناية، على شاكلة قوله في وصف خيل ممدوحه علي بن يوسف بن تاشفين:[1] **(وافر)**

سَــــوَابِـــحَ مِــــنْ غِـــمَارٍ فِـــي حَـــدِيـــدٍ فَـمَا تَـــدْرِي أَخَيْــــــلٌ أَمْ سَفِيْــــــنُ

يتوجّه خيالنا، في هذه الصّورة، مباشرة إلى مشهد القوّة والشدّة والعنف، من خلال السرعة التّي تتميّز بها خيل الممدوح؛ لأنّ عبارة " **سَوَابِحَ مِنْ غِمَارٍ في حَدِيدٍ** " تبثُّ في نُفوسنا الشّعور بحدّة المشهد وقوته، فالخيل ليس من عادته السباحة، وإنما السّرعة في الركض والجري، فهل يكون من الممكن إذن أن تسبح الخيل؟ نعم يمكن أن تسبح، وذلك عن طريق الاستعمال المجازي لهذا الفعل "تسبح"؛ حيث كنىّ الشّاعر عن سرعة الخيل المتناهية بكلمة "سَوَابِحَ" فجاءت كناية عن صفة[2]؛ فالخيل تعدو لملاقاة العدوّ، وكأنها تسبح لشدّة سرعتها في غمار من حديد لكثرة الرماح والسّيوف والدروع، فخيل **علي بن يوسف** سبحت بمن يمتطيها من فرسان وشجعان في الهبوات والغمرات مقتحمة سَّفَى النقع، ولم يعد أحد يعرف أهي خيول أم سفن. وبالتالي يكون نسيج هذه الكناية كالآتي:



1) المصدر السابق، ص:200.

2) **كناية عن صفة:** هي التّي يطلب بها نفس الصفة – علم أساليب البيان، غازي يموت، ص: 286.

وهكذا تكون الكناية صعبة المنال عند تأمّل جزئياتها؛ ذلك أنّها تندغمْ في الكلام والتركيب اللّغوي، ويظلّ السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي، لا كما عهدنا التشبيه بارزا، ولا كما هي الاستعارة مفاجئة[1].

والحرب لا تُخَلّفُ إلاّ الدّمَار والفناء، وهي طريق وعر المسلك، غير محدّد النهاية تحمل معها الحسرة والندامة، وهي في نظر المسلم طريق لإحقاق الحقّ والعدل، وتمثل بالنسبة له رمزا للخلاص والنعيم والجنة، وهي للمشرك رمزا للدّمار والهلاك، والهاوية، وطريق إلى الجحيم[2] .

لذا نجد "**التّطيلي**" شغف بها وبتصوير شدّة دمارها وهلاكها، على شاكلة قوله في إحدى قصائده المدحية[3]:(سريع)

فِــي كُــــلِّ هَيْـــجَا لَقِحَـــتْ نَفْسَـــهَا بِالمَـــوْتِ فَاسْتغْنَـــتْ عَـــنِ الفَحْـــلِ
كَثِـــيــــــرَةُ النَـــسْــــلِ وَلَكِنَّـــــــهَا أَقْطَـــعُ مَا فـــي البَطْـــنِ لِلنَّسْـــلِ
أَيَّمَــــــهَا الثُّكْـــــلُ عَلَـــى أَنَّـــهَا وَشُرْبَــــــهَا شَــــرٌّ مِـــــنَ الثُّكْـــلِ

وهي كما ترى صورة للحرب الضروس التّي أراد الشّاعر أن ينقل صورتها، وما تخلّفه من دمار وهلاك، فكنىّ عن شدّة الدّمار الّذي تخلّفه الحرب بقوله "**كَثِيرَةُ النَسْلِ**" فهي كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف[4]؛ أي تخصيص صفة الدّمار بالموصوف (الحرب) فترك التصريح بهذه الصّفة، وأثبت ماله تعلّقا بها، في قوله: "**كَثِيرَةُ النَسْلِ**"، فشخّص الحرب في صورة كائن حيّ (إنسان أو حيوان) وجعلها تُلقح نفسها بالموت فتلد بكثرة، ولكن الشّاعر يفاجئنا بالانتقال إلى الطرف الثاني من البيت الثاني، حيث جعل هذه الحرب الولودة تقطع ما في البطن البشرية للنسل، وفي هذا كناية عن الدّمار والهلاك الّذي تُحدثه هذه الأخيرة.

1) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2 (1996)، ص 153.

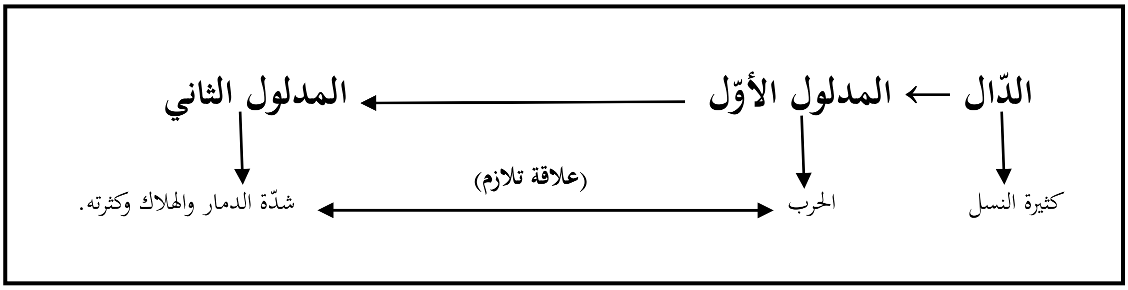
2) الصّورة الشعرية عند الأعمى التّطيلي، على الغريب محمد الشناوي ، مكتبة الآداب، القاهرة ،ط1(2003)، ص: 201-202.

3) المصدر السابق، ص: 120.

4) **كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف**: وهي الكناية عن النسبة التي يراد بها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفيا، فيكون المكنَّى عنه نسبة أسندت إلى ما له اتصال به.- اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د، ط) (د، ت)، ص:194

وأراد الشّاعر بقوله: **"كَثِيرَةُ النَسْلِ"** أن يكني عن شدّة الدّمار الّذي تخلّفه الحرب، بفضل تشعبها إلى حروب كثيرة مُهلكة، ولأنّها تأتي على الأخضر واليابس، فلم يكن غريبا أن تكون أقطع ما في البطن البشرية للنسل، فخصوبة الكناية وقيمتها الفنية تكمن في كونها لا "تدلّ على المعنى دلالة مباشرة، وإنما تلوح، وتومئ وتشير، وتترك تحديد المراد، والنّص عليه للقوى والملكات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفا من المعاني، وضروبا من الإشارات"[1].

ولنتحسّس إذن ما بثّته هذه العبارة في نفوسنا من مشاعر، وما حرّكت في مخيّلتنا من صور لا حصر لها، توحي وتُعبِّر كلهّا عن شدّة الحرب وفضاعتها وهلاكها للعدوّ، وهذه الحرب في حقيقتها معيار لقوّة البطل العربي وشجاعته في مواجهة كلّ من يطأ أرضه ويُدنِّسها. وبالتالي يكون نسيج هذه الكناية كالآتي :

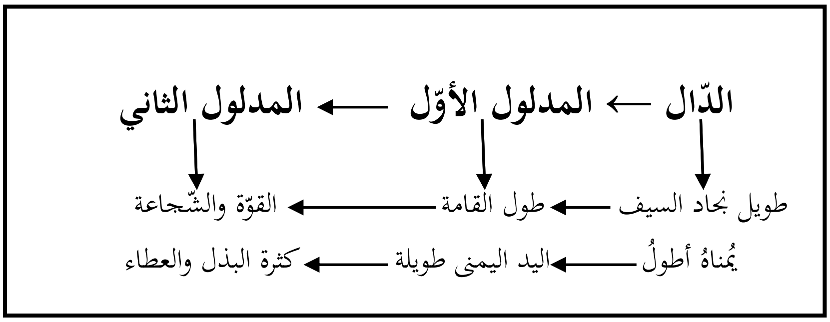


كما توّسل، أيضا، بالكناية في وصف قوّة ممدوحه وكرمه. يقول[2]: **(طويل)**

طَويـــلُ نِجَـــادِ السَّيْـــفِ مَـاضٍ غِـــرَارُهُ   أَلاَ قَلْبُـــــهُ أَمْضَـــى ويُمْـــنَاهُ أَطْـــوَلُ

كنّى الشّاعر عن طول قامة الممدوح وقدرته على القتال ببسالة وشجاعة، بقوله: **"طويل نجاد السّيف"**، وهذا النوع من الكنايات يسمى التلويح[3]، فقولنا: "طويل النجاد"؛ والنجاد: حمالة السّيف يدلّ على طوله، وطول السّيف يدلّ على طول القامة وعلى القوّة اللازمة لحمله، وكنّى عن الكرم بقوله **"يُمْنَاهُ أَطْوَلُ"** واستعمل اليد اليمنى بدل اليسرى لما تحمله من معاني الخير والبذل والعطاء، وهي كناية عن صفة. وبالتالي يكون مُركّب هذه الكناية كالآتي:

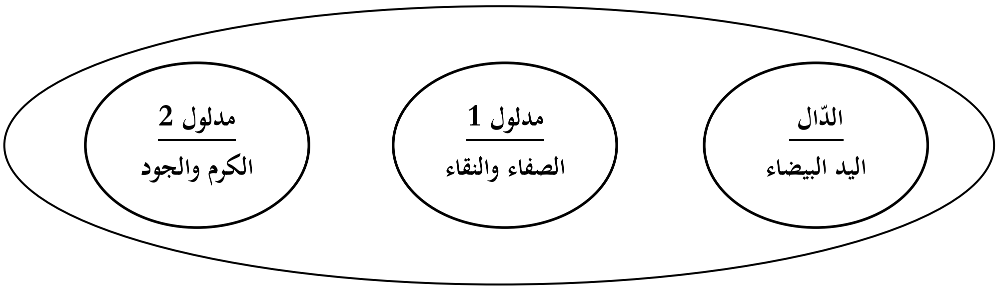
1) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمّد أبو موسى، ص: 376 .
2) المصدر السابق، ص:128 .
3) **التلويح**: كناية كثرت فيها الوسائط، فباعدت بين اللازم و الملزوم من غير تعريض- علم أساليب البيان، غازي يموت، ص: 294.



وتصادفنا صورة أخرى عند "**التّطيلي**" يتوسّل فيها الكناية للتعبير عن كرم ممدوحه وجوده. يقول في وصف يدي أحد ممدوحيه[1]:(سريع)

كَـــمْ مِـــنْ يَـــدٍ بَيْضَـــاءَ مَشْكُـــورَةً أَوْلَيْـــــتَ بَـــــيْـــنَ الأَزْمِ[2]والأَزْلِ[3]

يتّخذ البياض، هنا، معنى الكرم الزائد، والنِعِم العظيمة التّي لا يشوبها مَنٌّ ولا أذى، منسوبة إلى يدي الممدوح؛ وهي عطايا تُفرّج كرب النّاس في الأزمات، وفي الأوقات الصعبة، فكنّى عن صفة الكرم بقوله:" **اليد البيضاء** " ذلك أنّ صفة البياض في اليدّ هي صفة معنوية عند العرب، وليست حسّيّة، فعندما يقترن البياض بأجزاء الجسم نراه يعطي المتلقي دلالة تجمع بين الحقيقة والإيحاء، فجزء من أجزاء الجسم (اليد)+ اللّون الأبيض= الإشراق والندى والكرم. وبالتالي يكون مركّب هذه الكناية كالآتي:



إنّ هذه الصّفات التّي أوردها الشّاعر في أبياته، وعلى الرغم من وضوحها قد أثبتها لتأكيد المعنى وتقويته، فكانت الكناية خير وسيلة أعانته في ذلك.

1) المصدر السابق، ص: 121

2) **الأزْمُ**: جمع أزمة وهي الشدّة والقحط.

3) **الأزْلُ**: شدّة الزمان.

وفي رثاء أحد ممدوحيه نجده يستعمل الكناية ليعبّر عن زوال المجد. يقول [1]:(**بسيط**)

**اليَــوْمَ حِــــينَ لَفَفْـــتَ المَجْدَ فِي كَفَــنٍ		نَفْسِــي الفِدَاءُ عَلَى أَنْ لاَتَ حِينَ فِدَا**

ففي قوله: "**لَفَفْتَ المَجْدَ فِي كَفَنٍ**" كناية عن زوال المجد بزوال الممدوح وموته، فاللَّفُّ عَادَة مَا يكون للشيء المادّي المحسوس، لكنّ الشّاعر، هنا، عمد إلى إسناده إلى شيء معنوي "المجد" ليبرز شدّة ألمه وتحسّره على المرثي، فاللّفُ في الكفن خاصّ بالإنسان الميت لا بالمجد، ولكن الشّاعر أسنده للمجد ليوضح فكرة زواله وانقضائه بزوال المرثي وموته.

وتتزاحم الصّور الكنائية عند الشّاعر فيجمع بين ثلاث كنايات في ثلاثة أبيات متلاحقة،كما في قوله[2]:(**طويل**)

**يَبِيْــتُ القَــطَا فِيـــهَا عَــنِ الـمَاءِ شَـــارِدًا		وَلَــوْ بَاتَ مِنْـــهُ كَالشِّـــرَاكِ مِنَ النَّــعْلِ**

**أُوَاصِــلُ خِلِّــيْ[3] ذَا المُـرُوءَةِ وَالحِجَى[4]		وَإِنْ لَـمْ يَبِــتْ مِنِّــي بِخَمْــرٍ وَلاَ خَــلِّ[5]**

**وَأَتْبَـــعُ عَقْلِـــي مَا وَفَـــــى بِحَــزَامَتِـــي		وَبَعْــضُ عُقُـــولِ النَّاسِ أَجْنِحَةُ النَّــمْلِ**

ففي قوله (**كَالشِّرَاكِ مِنَ النَّعْلِ**) كناية عن القرب، وفي قوله (**الخلِّ والخمر**) كناية عن الخير والشرّ، وفي قوله (**أجنحة النّمل**) كناية عن الخفّة؛ ذلك أنّ أجنحة النّمل تحمل على الصّعيد المتعارف عليه دلالة الخفّة والرقّة، أمّا على الصّعيد السّياقي كنّى بها الشّاعر على سذاجة وبلاهة عقول بعض النّاس في سلوكاتهم وتصرفاتهم، فمن لم يحكّم عقله في أفعاله وتصرفاته يبقى ساذجا ويصغر في أعين النّاس، وهي صورة كما نرى مُستمدة من واقع الحياة الاجتماعية التّي يحياها الشّاعر أراد أن يُعبّر من خلالها عن البين الشاسع بين من يحكّم عقله في بعض المسائل وبين من يستخدمه بسذاجة ولا مبالاة.

---

1) المصدر السابق، ص:23.

2) نفسه، ص: 144-145.

3) **خِلِّي**: الخِلُّ: الوُدُّ والصَّديقُ.

4) **الحِجَى**: الحِجَى هو العقل والفطنة.

5) **خَلُّ**: الخَلُّ الخمرة الحامضة، والخَلُّ والخَمْرُ: الخير والشّر.

إذا فكل صورة من الصّور الكنائية السّابقة تحمل في دلالتها المباشرة خيوطاً تصلها إلى الدّلالة غير المباشرة، وتلك الخيوط المتبادلة بين الدّلالتين الظاهرة والخفيّة هي التّي تحدّد مجال التخيّل بالنسبة للمتلقي، وتثير مخيلته وتنبّه ذهنه لكي يبحث، ويقوم بعملية الاستكشاف.

وبناء على ما سبق من دراسة الصّورة الكنائية عند "**الأعمى التّطيلي**" نستنتج ما يلي:

1-تنوّعت كنايات "**الأعمى التّطيلي**" بين كناية عن صفة وكناية عن موصوف والتلويح.

2-تركّزت في معظمها على الإيحاء، ولم يكن بلوغ المعنى المقصود منها في بعض الصّور بالأمر اليسير، ممّا يثير ذلك انتباه الملتقي ويجعله يُعْمِلُ ذهنه لمعرفة كُنْهِ المعنى الحقيقي المقصود.

3-صوّرت كناياته معاني وأفكار مختلفة ركّزت في معظمها على إبراز الصّفات الإيجابية للممدوحين أحياءً كانوا أم أموتًا.

4-مزجت الصّورة الكناية بالاستعارة، فكان لها دورٌ كبيرٌ في تشكيل الصّورة البيانية.

1-2- تشكيلات الصّورة البديعية:

تُعدّ الصّورة البديعية أداة تصويرية وجمالية لا تقلّ قيمة عن التشبيه والكناية والاستعارة، وإذا كانت الصّورة البيانية بِنْتُ الخيال البصري في الغالب الأعمّ، فإنّ الصّورة البديعية بِنْتُ الخيال السّمعي، وهي " دون ريب قيمة جمالية كبرى لا تخطئها الأذن المرهفة، ولا يغفل عنها الوجدان الصّادق "[1].

الشِّعر قبل كلّ شيء ألفاظ وأصوات وبمثل ما هو تشكيل لغوي فهو أيضا تشكيل صوتي وموسيقي، فالشّعر كالموسيقى مرتبط بالسّمع مثلما هو مرتبط ببقية الكلمات والحواس الأخرى، هذا وحين " كان الشِّعر مرتبطا بالسّمع كان اعتماده في الدرجة الأولى على التناسق والتوازن، والتماثل، والتطابق والتقابل الّذي هو سبيل إلى التلاؤم، والتناظر وغيرهما ممّا ينطوي تحت لواء شيء واحد يمكن أن نطلق عليه كلمة الإيقاع الموسيقي، ألا ترى أنّ الألفاظ في الأسماع لا يقلّ وقعها في النفس عن الصّورة في الأبصار "[2]، وإثارة الحاسّة السّمعية عن طريق الإيقاع الصّوتي لا يمكن أن يتمّ إلاّ بوساطة الصّورة الصّوتية التّي هي نفسها صورة بديعية، والبديع ضروري في الشِّعر

1) فنّ البديع، عبد القادر حسين، دار الشروق، بيروت، (د، ط) (د، ت)، ص:06 .

2) نفسه، ص: 28 .

إذ به تُلوّن الصّورة ويُستكمل إطارها الفني، وإمكانياته في التصوير كبيرة ومفيدة، شرط ألاّ يتحوّل إلى زخرفة زاهية شَكْلاً، باهتة معنىً ومضمونًا.

يجد المتأمّل في شعر "**الأعمى التّطيلي**" أنّه يُكثر من توظيف ألوان البديع بضروبه المختلفة وهذا شيء طبيعي في شعره بخاصّة وفي شعر الأندلسيين بعامّة، وقد ذهب "**فون شاك**" إلى أنّ أشعار الأندلسيين عامّة " لَأشبه بألعاب نارية تومض ثمّ تتلاشى في الظّلام فتبهر العقول لحظة بوميضها ولكنّها لا تترك في النفس أثرا دائما..."[1].

غير أنّ هذا الرأي فيه نوعا من الإجحاف، فهو ينسحب على بعض الشّعراء ولا ينسحب على معظمهم، فهناك من الشّعراء من أولع باستخدام ألوان البديع ولكنّه لم يسرف فيه إسرافا معيبا، ومُشينًا ، كما هو الحال عند "**الأعمى التّطيلي**" الّذي استغل ألوان البديع استغلالا حسنًا ووظّفها وفق ما يخدم فكرته ويعبّر عن شعوره. ومن بين أهمّ الألوان البديعية المتواترة بكثرة في شعر "**التّطيلي**"، نجد: التجنيس والتصريع والتكرار والتقسيم ورد الأعجاز على الصدور، والترصيع والطباق والمقابلة...[2] بعضها يخصّ الجانب الصّوتي والبعض الآخر يهتمّ بالجانب الدّلالي.

وسنحاول فيمايلي أن نتتبّع هذه الأداة الفنية عند "**الأعمى التّطيلي**" لنرى مدى إقباله على الصّورة البديعية، وكيف وظّفها وشكّلها في شعره، وسنقتصر على دراسة الصّورة البديعية الشائعة بكثرة عنده كالتجنيس والتكرار والتقسيم والترصيع والطباق، محاولين تلمس مواطن الجمال في هذه الصّور، وذلك بالكشف عن عناصر الإثارة فيها .

أ–التجنيس:

يُعدّ التجنيس من أهمّ الألوان البديعية التّي استخدمها "**التّطيلي**" بكثرة في شعره، بُغية إعطائه نغمية موسيقية عالية تطرب لها الأذن من جهة، والتعبير عن مشاعره وأفكاره من جهة

1) تاريخ الفكر الأندلسي، أنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، (د، ط)(د، ت)، ص:47.

2) ينظر تفصيل هذه الألوان البديعية في الفصل الخامس من هذه الدِّراسة.

أخرى، حيث نوّع في استخدام هذه الأداة الفنية، وغلب على استعمالها الجناس الناقص[1] بأنواعه، مثل الجناس المحرف[2] في قوله مُخاطبا ممدوحه[3]: **(رمل)**

إنْ أُصِـــبْـنَا فَإِلَيْــــكَ المُشْتَكَـــــى أَوْ أَصَـــبْــنَا فَعَلَيْــــكَ المُعْتَمَــــدُ

أقام الجناس المحرّف بين كلمتي (أُصِبْنَا وأَصَبْنَا) بنية البيت الدّلالية، وورود هذين الكلمتين في بداية الشطرين استدعى التقسيم لينهي البيت بحماسة وشموخ تلائم حماس الممدوح وشموخه فكان التماثل الصّوتي السبيل الّذي سلكه الشّاعر من أجل تحقيق أكبر قدر من الموسيقى في شعره.

كما توسّل أيضا الجناس الناقص للتعبير عن معانية وأفكاره، ومثاله ما نجده في قوله يرثي عبد الله، ذاكرا مناقبه وخلاله الحميدة التّي كان يتّصف بها[4]: **(بسيط)**

تَضَـمَّـنَ الـــدِّينَ وَالــدُّنْـيَا بِأَسْرِهِــمَا وَالعَـــزْمَ وَالحَـــزْمَ وَالإِيــمَانَ وَالرَّشَــدَا

جنّس الشّاعر بين كلمتي (العَزْمَ وَالحَزْمَ) فاختلفت الكلمتان في نوع حرف واحد وفي المعنى، فالأولى تعني الجِدُّ، والثانية تعني الرّجل العاقل المميّز ذو الحنكة، فقد أعطى التجنيس المضارع الأبيات قوّة معنوية تجمع بين صفات المرثي الجليلة من جدّ وحنكة، وهي صفات تدلّ على قيمة هذا المرثي والخصال النبيلة التّي كان يتحلّى بها، وهذا ما ساعد الشّاعر على خلق جوّ موسيقي أسهم في توضيح المعنى المراد، ومكّنه من إعطاء البيت الشِّعري جمالا موسيقيًّا ملحوظًا.

ب-التكرار:

هناك أسلوب آخر من أساليب الصّورة البديعية لا يقلّ فنية وجمالا عن الأسلوب السّابق، وهو التكرار اللّفظي؛ أي تكرار الكلمة نفسها في بناء العبارة الشِّعرية، وقد شاع التكرار بكثرة على مستوى الخطاب الشِّعري عند "**التّطيلي**"، وإذا كان هذا التكرار يؤول في حقيقة الأمر إلى

1) الديوان، ص:189-23-34-146.
2) ينظر تعريفه في الفصل الخامس من هذه الدِّراسة.
3) المصدر السابق، ص:41
4) نفسه، ص:23

دوافع نفسية، فإنّه يخلق طاقات إيحائية، ويزيد من جمالية النّصوص الشِّعرية وبخاصّة في جانبها الموسيقي، ومن أمثلته قول "**التّطيلي**" في رثاء زوجته[1]: **(طويل)**

وَنُبِئــتُ ذَاكَ الجِيــدَ أَصْبَــحَ عَــاطِلاً خُذِي أَدْمُعِي وَإِنْ كُنْتِ غَضبى على الدرِ

خُـــذِي فَانْظِمِيـهَا فَهِـيَ كَالــدُرِّ إِنَّنِــي أَرَى عِلّتِــي أَوْرَى بِـهَا وَهِــي كَالْجَـمْرِ

خُـــذِي اللؤلـؤَ الـرطبَ الذي لَهِجُوا بِهِ مَحَارتُـهُ[2] عَيْنِــي وَلُجَّتُـــهُ صَـــدْرِي

لَعَـــلَّكِ يَـــوْمًا أَنْ تَرَيْـــهِ فَتَذْكُـــرِي وَسَائِــلَ لَــمْ تَعْلَــقْ بِلَــوْمٍ وَلاَ عُــذْرِ

خُـــذِي فَانْظِمِيـــهِ أَوْ كلينِــي لِنَظْمِــهِ حُـليًّا عَلَـــى تِلْكَ التَرَائِــبِ وَالنَّحْـــرِ

يبدو أنّ الشّاعر عمد إلى تكرار الفعل "**خُذِي**" ليكشف عن خباياه النفسية، وهو يلحّ بشدّة على أمر "الأخذ"، ومع كون ذلك الإلحاح تشكيلا إيقاعيًّا إلاّ أنّه قد ينمّ عن حسرة أَخْذِ الموت زوجته، وحزنه الشديد، وشعوره العميق بمرارة الفقد والخسران، وربما دلّ أيضا على تفانيه في البذل والعطاء، وهاتان الدّلالتان الظاهرة والباطنة لم تكونا لتظهرا لولا التكرار الّذي زاد من تقوية المعنى، وأكسب البيت نغمة موسيقية جميلة .

ويظهر التكرار عند "**التّطيلي**" في موضوع الرّثاء بخاصّة، نظرا لشدّة وقع الفاجعة على نفسه، يقول في رثاء زوجته، وهو يتجرّع مرارة الألم والحزن على فقدانها[3]: (طويل)

فَلَيْتَـــهُـــمُ وَارَوْا ذُكَـــــاءَ مَكَانَـــــهُ وَلَـوْ عُرِفَتْ فِـي أَوْجُـهِ الأَنْجُـمِ الزُّهْـرِ

وَلَيْتَـــهُـــــمُ وَارَوْهُ بَيْــــنَ جَـوَانِحِـــي عَلَى فَيْضِ دَمْعِي واحْتِدَامِ لَظَى صَـدْرِي

أظهر تكرار أسلوب التمني في البيتين لوعة حقيقية؛ لوعة الزوج الوامق الّذي يكاد يموت حسرة وأسى على زوجته ويبكيها بُكاءً مُرًّا، وماذا بيده أن يفعل، فقد ذهبت إلى الأبد إلى دار القرار، ولم يعد له منها إلاّ الدّموع والآلام والأشجان...

كما يعمد الشّاعر إلى تكرار بعض العبارات ليحقّق التناغم الصّوتي في أبياته وليؤكّد المعنى ويثبته، وهذا ما نجده في قوله مخاطبا ممدوحه علي بن يوسف بن تاشفين[4]: (خفيف)

1) المصدر السابق، ص:72، 73.

2) **مَحَارتُهُ**: المحارة هي الصَّدَفَةُ.

3) المصدر السابق، ص:70.

4) نفسه، ص:105.

أَنَا مِمَّـــنْ أَهَـــلَّ مِـــنْ جُودِ نَعـمَا		كَ إلـىَ الغَيْــثِ مُستهـلَّ العَـزَالِــي
أَنَا مِمَّــــنْ أَفْضَــى بِـهِ فَـرَحُ لُقْـيَا		كَ إلــىَ فُرْجَـــةٍ كَحَــــلِّ العِـــقَالِ
أَنَا مِمَّـــنْ أَهْــدَى إليـكَ القَوَافِــي		غَــــيْـــرَ وَحْـشِيَّــةٍ وَلاَ أَهْـــمَالِ

يبدو أنّ "**أَنَا**" الشّاعر وما كرّر معها " **مِمَّنْ**" جاءت لإثبات وفائه وتأكيد مكانته أمام الممدوح، وقد نجح في تكرار الألفاظ مثلما نجح في تكراره لحرفي "الميم والنون" منذ أوّل الأبيات، فهما يعملان على درجة كبيرة من تعديل الصّوت وتلطيفه وذلك لما يصاحبانه من الغُنّة وهكذا يغدو التكرار[1] إحدى مقوّمات الصّورة البديعية التّي فطن إليها النقّاد وأجلو قيمتها الفنية، والتكرار مثل الجناس لا يقبل التكلّف والتصنيع بل ينبغي أن يكون مرتبطا بالحالة الشّعورية والموقف النفسي الّذي جاءَ ليصوّره، وإلاّ فإنّه سيؤثِّرُ في صياغة الصّورة تأثيرًا سلبيا، وربما أفقدها قيمتها التعبيرية، وأدخلها ضمن الصّور الموصومة بالتعقيد اللّفظي.

ومن الأشكال التكرارية التّي اعتمدها "**التّطيلي**" في تشكيل شعره ما يمكن أن نسمّيه التكرار المتتابع، وهو الّذي يأتي في الأبيات بشكل متتالٍ، فيحصل من تكرار " حرف أو أداة أو مفردة أو عبارة أو جملة"، ومن أمثلته تكرار الأداة في قوله يصف حركة المجتمع البدوي وطريقة عيشه[2]: (خفيف)

حَمَلَـــتْ صَــوْبَـــهَا التَّـهَائِـمُ غَـــوْرًا		فَكَـفيـــنَ البِـــلاَدَ حَـمْـلَ المَـــزَادِ
وَكَـسَتْ عُـــشْبَـــهَا النُّجُــودُ[3] رِيَّاضًا		فَجَعَلْـــنَ الأمْــحَالَ[4] خَلْـعَ النِّـجَادِ
فَبِعَيْنَيْــكَ هَــلْ تَــرَى غَــــيْرَ دَاعٍ		أَوْ مُـجِيْـــبٍ أَوْ رَائِـــحٍ أَوْ غَـــادِ
أَوْ مُــــنَاخٍ أَوْ مَسْــــرَحٍ أَوْ مَقِيــــلٍ		أَوْ خَـــبِيْـــبٍ[5] أَوْ مَلْعَـــبٍ أَوْ نَـادِي
أَوْ رَعِـــيــلٍ يُصَــاوِلُـــونَ الــــرَّزَايَا		بينَ مَجْــرَى القَـنَا وَمُجْــرَى الجِـــيَادِ

---

1) للتوسّع في معرفة هذه الظّاهرة الصّوتية ينظر: كتاب قضايا الشّعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2(1981)، ص: 35 وما بعدها.

2) المصدر السابق، ص:37-38.

3) **النُّجُودُ**: النَّجْدُ من الأرض: قِفافُها وصلابتُهَا وما غَلُظَ منها وأشْرَفَ وارتفع واستوى.

4) **الأمْحَالَ**: المِحْلُ الشدّة والمِحْلُ: الجوع الشديد وإن لم يكن جَدْبٌ والمَحْلُ: نقيض الخصب، وجمعه مُحُول وأمْحَالٌ، والمحُولُ والقُحوطُ احتباس المطر.

5) **الخَبِيبُ**: بطن الوادي.

تتزاحم، هنا، الأفكار والصّور على ذهن الشّاعر؛ ولكي يعبّر عنها ويُصوّرها شعرًا استعان بالأداة "**أَوْ**" التّي تكرّرت عشر مرّات في ثلاثة أبيات، رسم الشّاعر من خلالها صورة المجتمع البدوي غِبَّ نزول الغيث على أرضه العطشى لتسري فيها روح الحياة وتتجدّد بين جنباتها حركة ذلك المجتمع البسيط في حيوية وسعادة واستقرار، وما يأسر القارئ في الأبيات الثلاثة الأخيرة استحضار الشّاعر لجوانب مُتنوّعة من مظاهر حياة المجتمع البدوي التّي صيغت في صور مُتقنة لا تختلف كثيرا عن واقعها المعاش، فجاء التكرار قويًّا وشديدا؛ لأنّ المسافة بين الأدوات المتكررة قصيرة، وهذا ما ساعد على تحقيق قوّة في الإيقاع والجرس الصّوتي وتعميق دلالة الأبيات وتوسيعها، ومثل هذا اللّون من ألوان التكرار يشدّ أجزاء المقطوعة الشِّعرية ويُثريها موسيقيّا.

وتكرار الشّاعر لحرف دون آخر في البيت الواحد أو في عدّة أبيات، يحقّق له التناغم الموسيقي الّذي تستسيغه الأذان وتألفه الأسماع، ومثال ذلك تكرار "**الأعمى التّطيلي**" لحرفي العين والتاء، في قوله[1]: (**كامل**)

وَإِذَا عجبــتَ مِــنَ الـــزَّمَانِ بـــحادِثٍ فَلتَابِـــعٍ يبكِـــي عَلَـــى مَتْبُـــوعِ
وَإِذَا اعْتَبَـرْتَ العُمْـــرَ فهُـــوَ ظُلاَمَـــةٌ والمَـوْتُ مِنـــهُ مَوضِـــعُ التَّوْقِيـــعِ

إنّ تكرار حرفي "**العين والتاء**" يطغيان، هنا، على جميع الحروف الأخرى، وهما يشكلان، في نظري، مصدر الإثارة عن طريق السّمع بما يحدثانه من موسيقى لفظيّة وإيقاع صوتي يتردّد عبر كلّ الأبيات التّي تتكوّن منها هذه الصّورة؛ فالشّاعر يُعرِبُ عن حقيقة الموت، ويَعْتَبِرُ منه فلا الإنسان باقٍ ولا الزّمان باقٍ، فكلاهما إلى زوال، فالموت كأس يتجرّع مرارتها كلّ حيّ على سطح المعمورة، وهذا ما عبّر عنه حرفا "العين والتاء" إضافة إلى اتّحادهما مع الصّائت القصير الكسرة التّي تحمل معنى الانكسار والضعف، هنا، فتآلفت هذه الوحدات الصّوتية مشكّلة بذلك نغمات موسيقية جميلة وقوية، اعتمد الشّاعر عليها ليُعبِّر عمّا يُكنه بداخله؛ ذلك أنّ تكرار الشّاعر لحرف بعينه قد يكون له مغزى نفسي عميق يتلاءم مع الشّعور الّذي ينتابه أثناء ممارسة تجربته الفنية.

يظهر في شعر "**الأعمى التّطيلي**" اهتمامه بالجرس اللّفظي للكلمات التّي تنبعث عنها النغمات الموسيقية العذبة الشجية، كما في قوله يرثي بعض النساء[2]: (**بسيط**).

1) المصدر السابق، ص:80.
2) نفسه، ص :68

إِحْـدَى قَــوارِعِ رَضْـوَى نَالَـهَا قَــدَرٌ هَـلاَّ تَناولـهَا شَـيءٌ سِـوَى القَـدَرِ

إِذَنْ لَلاَقَـــى رَدَاهُ دُونَ عَـقْـوَتِـهَا[1] حَيـرَانَ مِـنْ قَلَـقٍ حـرّانَ مِنْ ضَجَـرِ

بحـيثُ لاَ يَهتـدِي سَهْـمٌ إِلىَ غَـرَضٍ لَـوْ نَصَّلُـوهُ بِبَعْضِ الأنجـمِ الزُّهُـرِ

هُـو الحِـمَامُ وَلَـمْ يَضْـرِبْ لَهُ أَجَـلاً فَلاَ تَقُـلْ لَيْتَنِـي مِنـهُ عَلَـى حَـذَرِ

تخاطب هذه الأبيات حاسّة السّمع فينا، ذلك أنّ التجانس الحاصل بين الكلمات والحروف أعطى الأبيات نغمة موسيقيّة عذبة متناسقة، وتكرار حرفي "**القاف والضاد**" وهما من الحروف المجهورة إضافة إلى التنوين الحاصل في الكلمات (قدرٌ، شيءٌ، قلقٍ ،سهمٌ ، عرضٍ، أجلاً)، والجناس بين "حَيْرَا، حَرّانَ" هذا مع مَا في الأبيات من مدود متوالية: "إحدى، رضوى، نالها، هلا، تناولها، سوى، للاقى، رداه، عقوتها، حيران، حرّان، إلى، نصلوه، فلا، على" منح الأبيات إيقاعا متميِّزا.

ج-التقسيم:

يُعَدّ التقسيم[2] منبعا من المنابع التّي تتفجّر منها الموسيقى الشّعرية، وتنبع أهميته من كونه يمثّل تقسيمات نغمية محدّدة للبيت أو للأبيات، فتفرض أهميتها الإيقاعية ونبرتها الموسيقية. ومن أمثلته قول "**التّطيلي**" في مدح الحرة حوّاء[3]: (**بسيط**)

دُنْـياَ ولاَ تـرَفٌ/ دِيـنٌ ولا قَشَـفٌ مُـلْكٌ ولا سَـرفٌ/ دركٌ ولا طلـبُ

بِـرٌّ ولاَ سَقَـمٌ / عيـشٌ ولا هَـرَمٌ جِـدٌّ ولا نَصَـبٌ/ وِرْدٌ وَلاَ قَـربُ[4]

---

1) **عَقْوَتِهَا**: العقوة هي الساحة وما حول الدار والمحلة.

2) ينظر تفصيل هذا اللون البديعي في الفصل الخامس من هذه الدِّراسة، ص:334.

3) المصدر السابق، ص:17.

4) **القُرب**: سير اللّيل لورد الغد.

وقوله أيضا مخاطبا ممدوحه ابن زهر[1]: (**طويل**)

وَأَرْضُـــكَ أرضٌ لِلْمَـــكَـارِمِ وَالعُـــلاَ تُـــنَاوِحُ هُضْـــبٌ أو تَعُـــبُّ بُحُـــورُ

وَذِكْــرُكَ لاَ مَا دَنْــدَنَ المسكُ حَولَـهُ بَكَـــيتَ وَكَـــيتٍ[2] والكَـــلاَمُ كَثِيْــرُ

وَبِشْـــرُكَ لاَ لَمْـعٌ مِـنَ البـرقِ شَامَـــه مُلِظٌّ [3] بِأَكْـنَافِ البُيُـوتِ حَسِيــرُ[4]

والشّاعرُ، هنا، بتوسّله التقسيم العمودي في قوله: (وأرْضُكَ/ وذِكْرُكَ/ وبِشْرُكَ) أسهم في نقل صورة الممدوح محاولا استيفاء جميع الأوصاف التّي يريد نعته بها، وبموسيقى الأبيات العمودية المتآلفة مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع القافية والوزن أنتج بناءً موسيقيًّا جميلاً.

د–الترصيع:

تتناغم ألفاظ الشّاعر، فتخلق صورا رائعة ومعبّرة، تتمتّع بالثّراء والفعّالية الخلاّقة، وذلك بتوسّله أسلوب الترصيع، كما في قوله يصف الرمح[5]: (بسيط)

حُلْـوُ المَجَسَّـــةِ لا عَـبْلٌ[6] ولا قَضِـفٌ[7] قَصْـدُ المَهَـزَّةِ لا كَـزٌّ[8] ولا خَـطِلُ[9]

قُسّم البيت إلى أربع وحدات موسيقيّة كلّ وحدة منها في الصّدر تقابل الوحدة الأخرى في العجز، وقد منح هذا التنويع الإيقاعي الشّاعر مجالا أرحبا في الوصف، فاستكمل كثيرا من الصّفات المستحبّة في رمح الممدوح الّذي يستعمله في الحرب، فصوّر جمال صنعته ومتانته، ثمّ خلع

---

1) المصدر السابق، ص: 60.

2) **كَيتَ**: يقال كان من الأمر كيتَ وكيتَ، و إن شئت كسرت التاء، وهي كناية عن القصّة أو الأحدوثة.

3) **مُلِظٌّ**: لاصق.

4) **حَسِيرُ**: منقطع.

5) المصدر السابق، ص:114.

6) **عَـبْلٌ**: العَبْلُ هو الضخم من كلّ شيء.

7) **قَضِـفٌ**: نحيفٌ.

8) **كَـزٌّ**: صلبٌ.

9) **خَـطِلُ**: سهم خَطِلُ: يَعْجَلُ فيذهب يمينا وشِمالاً لا يَقْصِدُ قَصْدَ الهَدَفِ.

عليه من الصّفات ما جعله قويًّا يُصيب هدفه؛ فهو رمح ليس مكتنزا ولا نحيلا، وليس صلبا ولا مضطربا في قصد الهدف، فهذا التوازن الصّوتي بين كلمات البيت الشّعري خلق نغما داخليًّا وتوازنا بين الصدر والعجز، بل أكثر من ذلك خلق توازنا في طبيعة الرمح في حدّ ذاته، ويحسُّ القارئ لهذا البيت سرعة في الأداء أراد الشّاعر من خلالها أن يُظهر الصّفات التّي تستوجب المدح والثناء، وكأنّه يقول: إنّ كثرة الصّفات الإيجابية في هذا الرمح تتداعى الواحدة تلو الأخرى، فلا يستطيع أن يُفَصِّلَ كثيرا وإلاّ فاته ذِكْرُ تلك المحاسن والصّفات.

هـ–الطِّباق:

أفاد الشّاعر من أسلوب الطِّباق في إحداث المفارقات التصويرية التّي تقوم على التضاد اللّفظي والدّلالي، ومن أمثلته هذا البيت الّذي يمزج فيه بين لونين بديعيين، على شاكلة قوله في مدح ابن زهر[1]: (**بسيط**).

لَكَ البَسِيطَــةُ تَطْـوِيــهَا وَ تَنْشُـرُهَا عَــنْ مُقْتَضَـى كُـلِّ مَــطْوِيٍّ وَمَنْشُــورِ

يكمن سرّ جمال هذه الصّورة في عنصر المطابقة بين كلمتي "**تَطْوِيْهَا وتَنْشُرُهَا** " والتصدير من خلال تكرار كلمة " **مَنْشُورِ** " التّي وردت في آخر العجز إلى كلمة "**تَنْشُرُهَا**" الواردة في عروض البيت، فهذه الكلمات تخاطب السّمع أكثر ممّا تخاطب العقل، تخاطبه بإيقاعها وجرس حرفي (الهاء والشين)، وقد تكرّرت اللفظتان أربع مرّات؛ مرّتين في الصدر ومرّتين في العجز، فالشّاعر ينقل عبر هذا الطِّباق صورة ممدوحه القوي في حالة الحرب وذلك من خلال المطابقة بين كلمتي (تطويها وتنشرها) والتّي توحي بقوّة المشهد وعنفه، فممدوحه بطل شجاع، فإذا هَمَّ للحرب تجده يطوي الأرض وينشرها، بكلّ ما تدلّ عليه كلمة "طيّ" من جمع وكلمة "يَنْشُرُهَا" من حركة وتفرّق، تعبّر عن حالة الممدوح في الحرب، فهذه الفجوة الحاصلة من الاختلاف بين (تطويها وتنشرها) تولّد عنها إيقاع دلالي أتّخاذ أسهم في إيضاح المعنى وإبرازه كما أثرى الإيقاع العام للبيت الشِّعري .

1) المصدر السابق، ص:58.

والخلاصة من كلّ ما تقدّم أنّ ما قلناه بخصوص الصّور البديعية التّي درسناها يمكن أن ينسحب على جميع الصّور البديعية بمختلف أساليبها وأشكالها، فكلّ هذه الألوان البديعية أسهمت بشكل أو بآخر في تشكيل الصّورة البديعية التّي عملت على بناء الصّورة الشّعرية البلاغية عند "**الأعمى التّطيلي**"، وتلوينها واستكمال إطارها الفني، فاستعان الشّاعر بها في بناء الصّورة الشِّعرية بناءً فنيًّا جميلاً.

الفصـل الرّابع

التشكيل الحسّيّ للصّورة الشّعريّة وأبعادها الرّمزية عند الأعمى التّطيلي

- توطئـــــة

أوّلا– تشكيل الصّورة عن طريق الحـــواس

أ– الصّــورة البصـــريّة

أ–1– فعل الحركة ودوره في تشكيل الصّورة البصريّة عند الأعمـــى التّطيلي

أ–2–ظاهرة التدبيج ودورها في تشكيل الصّورة البصريّة عند الأعمى التّطيلي

1– العلامات اللّونية التصريحية

1–1– اللّون الأسود

1–2– اللّون الأبيض

1–3– اللّون الأخضر

1–4– اللّون الأحمـر

2 – العلامات اللّونيّة الإيحائيّـة

3– ثنائيتا النّور والظّلام ودورهما في تشكيل الصّورة البصريّة عند التّطيلي

ب– الصّورة السّمعيّـة

ج– الصّورة الشّمّيـــة

د– الصّورة اللّمـــسيّة

هـ– الصّورة الذّوقيّـــة

ثانيًّا– تشكيل الصّورة عن طريق الرّمز والإيحاء

2–1– صورة السّيــف

2–2– صورة الصّحراء

خلاصــــة

توطئة:

تُعدُّ الحواس من أهمّ الوسائل التّي اعتمدها الشّعراء بعامّة في تشكيل صورهم الشّعرية، وبخاصّة "**الأعمى التّطيلي**" الّذي ارتكزت معظم صوره على الحواس بالدّرجة الأولى، فالصّورة في النهاية هي نتاج تضافر الحواس جميعا، لكنّ الجمالية تظهر في قدرة الشّاعر على توظيف الحواس وتشكيل ألفاظها تشكيلا يحقّق لها التفرّد والتميّز، وبخاصّة إذا كان الشّاعر فاقدا حاسّة البصر، عندئذ تنشط الحواس الأخرى في رسم الصّورة وتشكيلها والتعبير عن المعنى المقصود بدقّة متناهية، ولكن عندما تتكرّر بعض الصّور بعينها فإنّها تأخذ طابع الرمزية في التعبير، فتصبح للكلمة الواحدة عدّة دلالات رمزية انطلاقا من السيّاق الشّعري الّذي وردت فيه.

وعلى هذا الأساس يتناول البحث في هذا الفصل دراسة كلّ من الحواس والرمز ودورهما في تشكيل الصّورة الشّعرية عند "**الأعمى التّطيلي**".

أوّلا- تشكيل الصّورة عن طريق الحواس:

تمثّل حواس الإنسان حلقة وصل بينه وبين محيطه، وهي نافذته إلى العالم الخارجي، ينتقل من خلالها تأثير كلّ ما يحيط به إلى دواخله، فيؤثّر بعقله وقلبه، وكلّ جوارحه، ثمَّ يتحوَّل هذا التأثير إلى صوّر تجوب الخيال، يستعين المبدع بها ليوضِّح أفكاره. وإلى جانب وظيفتها التوضيحية فهي وسيلة فنّية؛ ذلك أنهّا " تتخطّى عالم الحسّ الخارجي، وتحاول الغور في وديان عميقة من أجل التنبؤ بالأبعاد الدّاخلية النفسية للأشياء"[1].

يبدو أنّ الصّورة الحسّيّة لا تتأتّى هكذا من العدم، بل هي مُحصّلة المزج بين العالم الموضوعي (الخارجي) والعالم الذّاتي (الدّاخلي) للشّاعر، وتمثل المنبع الّذي ينطلق منه نهر التصوير الفني، فتمتزج في مجراه عواطف الإنسان بالمفردات الدّالة على الحسّ، ويسقي تجربة القصيدة بالقدرة على إحداث الدّهشة لدى المتلقي بصورة جمالية محبّبة، والجمال لا بدّ أن ينبثق في صورة حسّيّة، ولا نستطيع بأيّ حال من الأحوال أن نغفل دور الحواس والمدركات الحسّيّة، والطّبيعة المرئية والمسموعة في تكوين الصّورة، فهي التّي تُعطي الشّاعر المادّة الخامّ التّي يعبّر بها عن موضوعه.

1) الصّورة الحسّيّة في شعر فهد عسكر، شيماء عثمان محمد، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 36، ع1(2011)، ص:69

تنطوي الوسائط الحسّيّة، سواء أكانت اللّمس، أمْ الذّوق، أمْ البصر، أمْ السّمع، على صبغة جمالية، ولكنّها لا تنطوي على هذه الصبغة على انفراد، بل من حيث هي مترابطة، فهي ليست موجودات مجرّدة منفصلة، بل هي عناصر متداخلة ومتفاعلة[1]. يعني هذا أنّ ترابط الحواس وتداخلها في رسم الصّورة وتشكيلها هو سرّ جمالها وتميّزها، وهو معنى التشكيل بناء فني متين وجميل.

الصّورة إحساس تشعر به الحواس، فتعبّر عنه بوساطة النّظر، والسّمع، والشّمّ، واللّمس والتذوّق، فعن طريق الحواس تُلْتَقَطُ الموضوعات الخارجية، ليجري اختزانها في الذِّهن، ولتظهر بعد ذلك على هيأة صور فنية تستثير خيال المتلقي، والواقع أنّ أغلب الصّور عند الشّعراء القدامى تأتي حسّيّة ما عدا القليل منها تَرِدُ ذهنية؛ ذلك أنّ الشّاعر العربي القديم غالباً "ما كان ينزع نزعة حسّيّة في فهم الجمال وفي تصويره، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس، كلّ حاسّة وما يوافقها، هذه النزعة الحسّيّة كانت حَرِيّة أن تفرض نفسها على الصّورة الشِّعرية..."[2]، ولكلِّ صورة نمطٌ ينتظمها وتنطوي تحته، ويمكننا أن نلمس إيثار **"الأعمى التّطيلي"** لأنماط حسّيّة بعينها استطاع أن يحقّق من خلالها التميّز للتصوير الفنّي في شعره، وأن ينقل تجربته بصدق ووضوح، مستعينا في ذلك بما تمتلكه حواس الإنسان من قدرة على الاستقبال.

والسّؤال الّذي يمكن أن نصوغه في هذا المقام هو:

- كيف كان توظيف الشّاعر للحواس في شعره؟
- ما هي الصّور الحسّيّة المتوسّلة بكثرة عنده؟
- هل هناك تمايز بين حاسّة وأخرى من حيث التوظيف؟
- كيف أسهمت الحواس في تشكيل الصّور الشّعريّة؟
- كيف تشتغل الحواس عنده على اعتبار أنّه أعمى؟ ففقدانه حاسّة البصر سيؤدي إلى تفعيل دور الحواس الأخرى بلا شكّ؛ لأنّه لو تعطّلت حاسّة البصر، التّي هي من أكثر الحواس أهميّة، فإنّ

1) الفنّ خبرة، جون ديوي، ترجمة: زكرياء إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، (د، ط) (1963)، ص:202.
2) الأدب وفنونه-دراسة ونقد-، عز الدّين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة (1968)، ص:140

باقي الحواس الأخرى " تتعاون خلال اتّصالها في الأعصاب الحسيّة على إعطاء التأثير اللازم للاستجابة النفسية في تمثيل الموقف وإدراكه بما قد يُغْنِي عن عملية عضو التلقي العاطل"(1).

يكشف استقراء شعر "**الأعمى التّطيلي**" عن توظيفه الحواس الخمس في تشكيل صوره الشّعرية، وصياغتها، حيث تفاوتت نِسب استعمالها، فكانت حاسّة البصر لديه تتصدّر باقي الحواس الأخرى، ثمّ تأتي حاسّة السّمع، ثمّ حاسّة الشّمّ، فاللّمس، فالذّوق.

أ–الصّورة البصريـّة:

تتصدّر حاسّة البصر حواس الإنسان من حيث الأهمية، إذْ تُمكّن الرّائي من إدراك أدقّ تفاصيل محيطه الخارجي، وما يدور حوله، فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله، وتعدّ من أكثر الحواس تعاملا مع الواقع إلى جانب حاسّة السّمع، وذكر "**ابن حزم**" في بيان أهمية حاسّة البصر عند الإنسان، حيث قال: "واعلم أنّ العين تنوب عن الرُّسل، ويُدْرَك بها المرادُ، والحواسُّ الأربعُ أبوابٌ إلى القلب ومنافذُ نحو النفس، والعينُ أبلغُها وَأَصَحُّها دلالةً، وأوعاها عملا، وهي رائد النَفَس الصّادق، ودليلُها الهادي ومرآتها المجلوّة التّي بها تقف على الحقائق، وتميِّز الصّفات، وتفهم المحسوسات، وقد قيل: ليس المخبر كالمعاين"(2). وهو دليل على أهمية حاسّة البصر في نقل الواقع والتعبير عنه في صور مفعمة بالتداعيات المرئية.

تعتمد الصّورة البصرية عند الشّعراء بعامّة حاسّة البصر للدّخول إلى شعور المتلقّي وفكره، وتطلق طاقتها الإبداعية ليحلّق خيال المتلقّي، فيتصوّر أنّه يُبصِر تلك الصّورة بكلّ جزئياتها، وهذا النوع من الصّور في غاية الأهمية، ذلك أنّ أكثر الصّور الشّعرية شيوعا عند الشّعراء هي الصّورة المرئية، ومن السهل أن نجد العديد من القصائد التّي تعتمد في تشكيل صورها الشِّعرية على الحواس الأخرى، لكنّها تكون مفعمة بالتداعيات المرئية(3). معنى هذا أنّ الصّورة البصرية هي عماد الصّورة الشّعرية مهما كان نوعها.

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:20.

2) طوق الحمامة في الألفة والأُلاَّف، ابن حزم الأندلسي، ضبطه بالشكل وفسّر غامضه: سعيد محمود عُقيِّل، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط) (2004)، ص:52.

3) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د، ط) (2004)، ص:191.

تعتمد الصّورة البصرية على إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها وأشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، ثمّ التأمّل المستغرق في إدراك النظير والمماثل وربطها به، وتصويرها بصفاتها الدّاخلية والخارجية من خلال رؤية شعرية تستبطن الذّات، وتحسن التوسّل في التعبير والتصوير[1].

نظرا لهذه الأهمية التّي تتمتّع بها الصّورة البصرية في الشِّعر بعامّة، فإنّنا نجدها احتلت صدارة الاهتمام عند "**الأعمى التّطيلي**"، ولنا أن نتساءل في هذا المقام، كيف لشاعر أعمى أن تتصدّر الصّورة البصرية في شعره باقي الصّور الحسّيّة الأخرى على الرغم من فقدانه البصر، وكيف استطاع أن يرسمها رسما دقيقاً ؟ نجيب عن ذلك، فنقول: لاشكّ في أنّ هناك عوامل كثيرة تساعد العميان على رسم الصّورة البصريّة وتعوّض عن نقص حاسّة البصر، فلم يكنْ فَقْدُ البصر لدى بعض الشّعراء[2] حائلاً من دون إبداعهم وإدراكهم معالم الحياة المرئية، ومظاهر جمالها وقُبحها، وربما يكون "**الأعمى التّطِيلي**" أُصيب بالعمى في سنوات صباه الأولى بعد سنّ الخامسة[3]، فمن الطّبيعي أن يكون قد عاينَ الموجودات وخَبِرَهَا وأدركها، فأصبحت مختزنة في ذاكرته، يستطيع استحضارها متى استدعى الأمر ذلك؛ لأنّ " تحديد السنّ الّذي يحصل فيه العمى هو الّذي يقرّر مدى إمكان الالتجاء إلى التصوير البصري؛ لأنّ الأشخاص الّذين يُصابون بالعمى في سنّ الخامسة، وقَبْلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصوّر تجاربهم وخبراتهم السّابقة، أمّا الّذين يُصابون بَعْدَ هذه السنّ فيمكنهم ذلك"[4]. أضف إلى ذلك أنّ " الكفيف يعتمد على وسائل متعدّدة من بينها التلقي من المبصرين بالاعتماد على الأذن، والرفيق المساعد يكون في العادة عَيْنًا مُصاحبة للمكفوف تنقل إليه المرئيات بأشكالها وألوانها في مادّة لغوية مصوّرة، كما يعتمد "**التّطيلي**" على ثقافته الواسعة التّي تعرضُ له صورًا لغوية عن كثير من المرئيات التّي حالت عاهته

1) التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1 (2006)، ص:276.
2) مثل بشار بن برد، البردوني، أبو العلاء المعري، الحصري الضرير وغيرهم.
3) يمكن أن يكون الشّاعر قد فقد بصره بسبب حوادث الزّمان، والدّليل على ذلك قوله: (طويل)

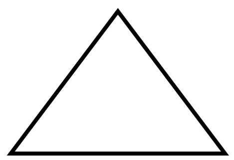
وَكَانَ حَرَامًا أَنْ تَجُودَ بِدَمْعَةٍ وقَدْ تَرَكَتْهَا الحَادِثَاتُ بِلاَ شَفْرِ

فربّما قصد بالحادثات مرضا ألمّ به فأفقده بصره.- ديوان الأعمى التطيلي، ص:72.
4) سيكولجية المرضى وذوي العاهات، مختار حمزة، دار المعارف، مصر، ط2 (1964)، ص:133.

دون رؤيتها"(1)؛ وهذه هي روافد الصّورة البصريّة عنده، ذلك أنّ الحوار مع الطّبيعة المكانية والزّمانية قديم قدم الإنسان الأوّل، واتّخذ هذا الحوار مستويين سار عليهما الشّعراء واتبعهما في تصوير الأشياء من أعين مُبصرة أو معتمة عمياء، أوّلهما حسّيّ: إذ إنّه اعتمد بالدّرجة الأولى على الحواس ومعطياتها كما هي عليه في واقعها الطّبيعي، وثانيهما تجريدي: بوساطة العقل ومحاولة النفاذ إلى جوهر الأشياء وباطنها(2).

قدّم "**التّطيلي**" صورا بصرية بمفردات محدّدة ومعاني متعدّدة؛ ذلك " أنّ ما يدخل من المفردات الحسّيّة في تكوين الصّور البصرية في شعر العميان يعود إلى ثلاث مجموعات أساسية، هي حسب مقدار استخدامهم إيّاها: اللّون، الحركة، الضوء"(3).

ويمكن أن نمثّل للعلاقة بين الصّورة البصرية والعمى بمثلث كالآتي(4):



من هنا يمكن القول إنّ طبيعة هذه الصّورة سوف تتشكّل عبر ثنائية ضـدّيَّة هـي البصر/ العمى، ممّا يعني أنّ هذا الصراع سينتج صوراً ذات طابع حسّيّ مادّي يمكن أن تلاحظه عين القارئ، وهي تمثّل ردّ فعل لحالة العمى التّي يُعاني منها الشّاعر، وهناك عدّة وسائل ساعدت الشّاعر في تشكيل صوره البصرية، من أهمها فعل الحركة، وعنصر اللّون، والضوء.

1) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:92.- كان أبو القاسم المنيشي يرافقه ويلازمه.- ينظر ترجمته في هامش المدخل النظري من هذه الدراسة، ص:27.

2) الصورة الفنية في الشِّعر الأندلسي شعر الأعمى التّطيلي أنموذجا، محمد ماجد مجلّي الدّخيل، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د، ط)(2006)، ص:26-27.

3) الصّورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، ص:06.

4) استوحينا هذا الرسم التوضيحي من مقال بعنوان الصّورة البصرية في شعر العميان في الأندلس، حامد كاظم الحسيني، علي عز الدّين الخطيب، مجلة لارك للفلسفة واللّسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 8، (2008)، ص:40.

أ-1- فعل الحركة ودوره في تشكيل الصّورة البصريّة عند الأعمى التّطيلي:

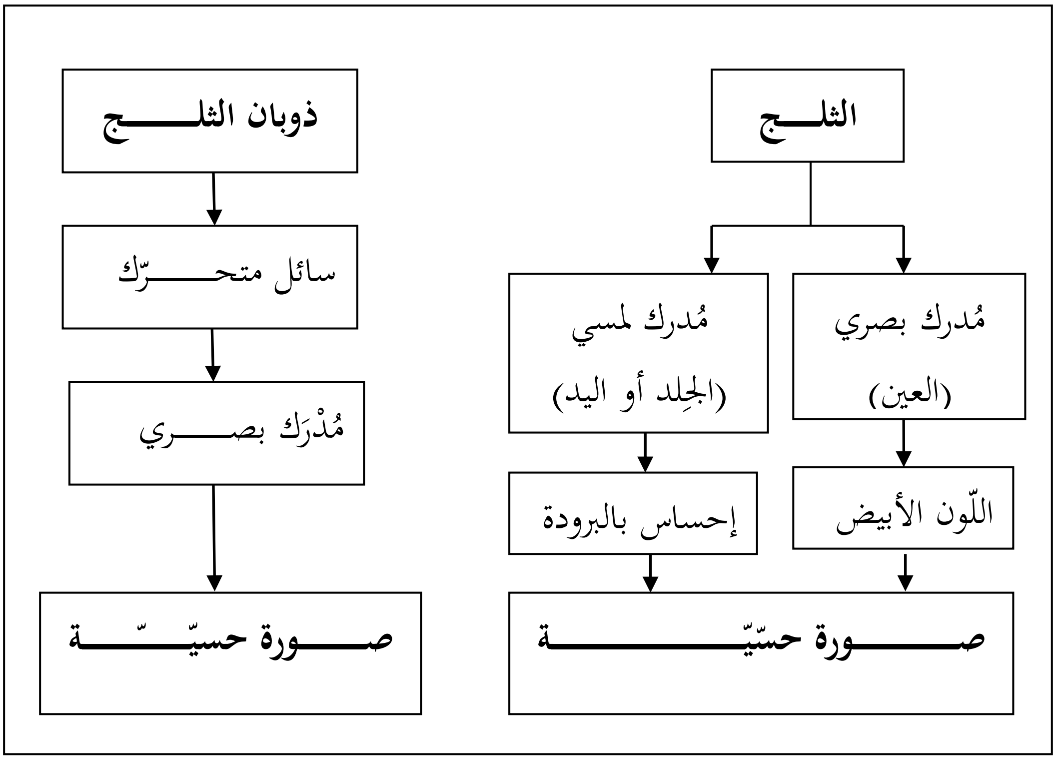
يمثّل فعل الحركة أحد أهمّ الأنماط التّي تُشَكَّلُ بها الصّورة البصريّة؛ لأنّ الحركة فعل مُلاحظ بوساطة العين، إلاّ أنّ "**التّطيلي**" حاول الإتيان بصور بصريّة تعتمد على هذا الفعل مُجاراة للشّعراء المبصرين. ومثال ذلك قوله في وصف حمّام[1]: (**مجزوء البسيط**)

لَيْسَ عَلَى لَهْوِنَا مَزِيدُ وَلاَ لحمَّامِنَا ضَرِيبُ
مَاءٌ وفِيهِ لَهِيبُ نَارٍ كَالشَّمْسِ فِي ديمةٍ تَصُوبُ
وَابْيَضَّ مِنْ تَحْتِهِ رُخَامٌ كَالثَلْجِ حِينَ ابْتَدَا يَذُوبُ

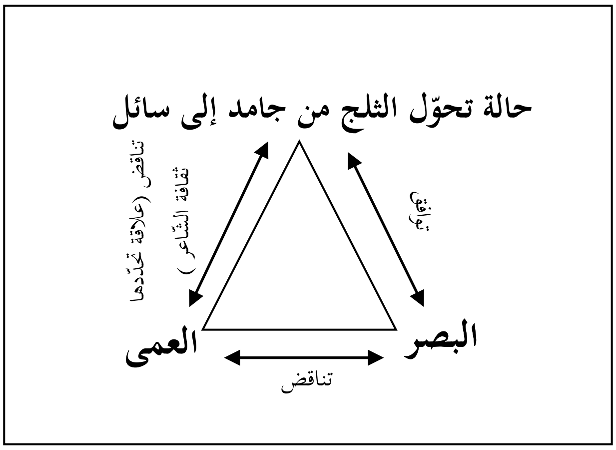
يجد المتأمّل في هذه الصّورة التشبيهية الحسّيّة لوحة غنية بالإيحاءات اللّونية التّي يمكن أن تقوم بها مجموعة الألوان التّي يحملها وصف الحمّام، مثل (اللّون المائي، واللّون الأحمر، واللّون الأبيض) رسم الشّاعر من خلالها صورة الحمّام بحرارته وبُخاره ورُخَامه، وتشكّلت صورة الحمّام من مجموع الصّور الجزئية؛ حيث شبّه الرخام بالثلج بجامع البياض في كليهما وهذا الشيء معروف؛ فاللّون الأبيض، هنا، جاء للتعبير عن النظافة في هذا المكان مُشبِّهًا إيّاه بالثلج في بداية ذوبانه، لكنّ الغريب في الأمر أنّه أضاف إلى اللّون صورة حركية، هي صورة الثلج الآخذ بالذوبان حتّى يتحوّل إلى ماء، فهذه الصّورة مرئية تُشير إلى ما يعتري الثلج من تصدّع وتفكّك في جزيئاته، وظهور ما يشبه الخطوط على سطحه، تلك الخطوط التّي يتوفّر وجودها عادّة في الرخام، من هنا لا نعتقد صدورها إلاّ عن باصر وناظر مدققين[2]. وتحليل هذه الصّورة البصرية نجده في المخطط الآتي:

1) الديوان، ص: 246.

2) الشِّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص405-406.



والعلاقة القائمة بين هذه الصّورة والبصر والعمى، يُحدِّدها الشكل الآتي:



يبدو أنّ اختلاط الشّاعر الأعمى بمن يعيشون معه، ومِنْ حوله مِنَ المبصرين، وحِفظِهِ لأشعار السّابقين جعل الصّور ترتسم في مخيّلته على حقيقتها، وتعيها ذاكرته التّي أصبحت بمثابة مخزون ثقافي ينهل منه الشّاعر ويُعِينه في التعبير عمّا يريد من معانٍ وأحاسيس، وهذا ما تحدّده العلاقة بين الصّورة والعمى كما هي مُوضّحة في الرسم السّابق، أضف إلى ذلك ما عُرف عن

الشّاعر الأعمى من رهافة في الحسِّ، وسعة في الخيال كنتيجة طبيعية تعويضية لفقد بصره، هذا ما جعل الشّاعر الأعمى في بعض الأحيان يبدعُ في نقل الصّور، والرسوم، وفي رسم لوحات فنيّة وإخراجها في مظهر جديد يصعب على المبصر أن يأتي بمثلها، وهذا ما نجده في وصف "**التّطيلي**" خيل ممدوحه ضمن صورة بصرية تعجُّ بالحركة والنشاط. يقول[1]: (**رجز**)

والخَيْـــلُ تَأْتِـــي كُـــلَّ شَـــيءٍ مِـــنْ عَـــلِ
بِكُـــلِّ لَيْـــثٍ[2] فَـــوقَ كُـــلِّ أَجْـــدَلِ[3]
فَوْضَـــى كَأمْـــثَالِ القَـــطَا[4] المنْجَـفِـــلِ[5]
عَجْلَـــى إلَـــى المسْتَـوْفِـــزِ[6] المُسْتَعْجِـلِ
فِـــي لُجَّـــةٍ[7] لاَ تَـــدْنُ بَـــلْ لاَ تَسَـــلِ
مُلْحَـمَـــةٍ تغْلِـــي كَغَـلْـــي المِـرْجَـلِ[8]
ضَـيِّقَـــةٍ عَـــنِ المُنَـــى وَالحِـيَـــلِ
مَشْـــهُـــورَةٍ بِالْقَـــوْلِ لاَ بِالعَـمَـــلِ
والـرُّعْـــبُ قَـــدْ لَـــفَّ فُـــلاَناً بِفُـــلِ
لاَ يَتَـــنَاجَـــوْنَ بِغَـيْـــرِ الأَنْصُـــلِ

تقدّم الأبيات مشهدا لخيل الممدوح المتعطشة للقتال، ومحاربة العدوّ في صورة بصرية تمور بالحركة والنشاط، وذلك من خلال توظيف الشّاعر لأفعال، وأسماء دالّة في معظمها على الحركة، في قوله: (تَأْتِي، فَوْضَى، المنجَفِلِ، عَجْلَى، المسْتَعْجِلِ، لجّة، تَغْلِي، الرُّعْبُ، يَتَنَاجَوْنَ)؛ فالخيل تأتي كلّ شيء من أعلاه، وربّما في هذا دلالة على تركيزها في منطقة الرأس؛ أي حصاد رؤوس

1) المصدر السابق، ص: 151-152
2) **لَيْثٌ**: المراد به الفارس.
3) **أَجْدَلُ**: الأجدل هو الصقر المراد به الفرس.
4) **القَطَاةُ**: طائر يضرب به المثل في الهداية.
5) **المُنْجَفِلُ**: جَفَلَ جُفُولاً: مضى وأسرع .
6) **المُسْتَوْفِزُ**: الوَفَزُ هُوَ العَجَلَةُ.
7) **لُجَّة**: اللُّجة معظم البحر، وتردّد أمواجه.
8) **المِرْجَل**: القِدر من الطين المطبوخ، أو النحاس.

الأعداء، وقوّة هذه الخيل تأتّت لها من خلال قوّة الفارس الّذي يقودها، ونلمح في تركيب الشطر الأوّل من المقطوعة دلالة الحركة التّي أفادها الفعل "تأتي" وبخاصّة أنّه جاء في صيغة المضارع ليدلّ على وقوع الحدث في الزّمن الحاضر واستمراره في المستقبل، ثمّ يرسم الشّاعر صورة هذه الخيل فيصوغ تصويره في قالب تشبيهي؛ فيشبّهها في حركتها بحركة القَطَاة المنجفِلِ، وعلى الرّغم من أنّ القَطَاة " هو طائر في حجم الحمام يُضرب به المثل بالهداية في المجاهل"[1]، فيقال: " أَهْدَى مِنْ قَطَاةٍ"[2]، فينبغي أن يكون متّزنا وهادئًا في حركة طيرانه، إلاّ أنّنا نرى هذا المشهد البصري يتحوّل في أثناء عملية التخيّل الشِّعري التّي قام بها الشّاعر إلى مشهد آخر تختلف عناصره عن عناصر مشهد القَطَاة الّذي نألفه، حيث قدّم الشّاعر ضمن هذا المشهد صورة القَطَاة المسرعة في طيرانها حتّى غدت حركة سيرها فوضى، فعادل حركة خيل الممدوح بحركة القطاة، كما شبّه الخيل، في قوّتها، بأمواج البحر القويّة المتلاطمة، ويتجاوز التصوير الحسّي البصري إلى التصوير النفسي الدّاخلي، فيصوّر العالم الدّاخلي لهذه الخيل، فقلوبها تغلي، وتفور غضبا على العدوّ كما يَغْلِي القِدر على النّار، وفي المقابل يبرز الأثر الّذي خلّفته خيل الممدوح في نفوس الأعداء وما انتابهم من رعب وخوف جعلهم يستنجدون بالسّيوف، ويطلبون الإغاثة.

فكما نرى أنّ عناصر الصّورة كلّها حسيّة تعجّ بالحركة التّي تُغني الصّورة البصرية وتمدّ النّص بالحيوية والإثارة والتوهّج، فمشهد الخيل في حركتها وقوّتها دليل واضح على قوّة الممدوح وشجاعته في مواجهة الأعداء، وهي سلاحه ضدّهم[3]، وذلك بجمعه بين السّلاح المادّي (الخيل) والسّلاح المعنوي (الرُّعب).

1) حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، حمدان حجاجي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2(1982)، ص:357.

2) مجمع الأمثال، الميداني/2/483.

3) تُعدّ الخيل من أهمّ الأسلحة، إلى جانب السّيف والرّمح، استعملها العرب في غزواتهم وحروبهم ضدّ الأعداء، فجاءت موازية للقوّة التّي يتحقّق بها النصر، تُشارك المسلمين حروبهم ضدّ المشركين، وكانت عُدّة الحرب وعتادها، ومصدر خوف ورعب للأعداء، وإليها أشار الحقُّ، في قوله:﴿**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ**﴾. — سورة الأنفال، الآية60.

قامت الصّورة على أساس بصري حركي في مجملها، ممّا يدلّ على براعة الشّاعر في الصّياغة والتعبير، وذلك بالاعتماد على ثقافته الواسعة، فجاء عنصر الحركة في الصّورة متناسبا مع ضوضاء الحرب، وجلبة الخيل.

ترجع أهمية الصّورة البصرية في الشِّعر إلى أهمية حاسّة البصر نفسها، حيث يسخرها الفنّان في التصوير ووصف مشاهد الكون، ومسارح الحياة، ولا يمتري أحد في أنّ الشِّعر لن يستغني عن الصّورة البصرية حتّى عند الأكفّاء الّذين حُرموا هذه الحاسّة، أو لم يولدوا مبصرين.

أ-2- ظاهرة التدبيج ودورها في تشكيل الصّورة البصريّة عند الأعمى التّطيلي:

يُعدُّ التدبيج[1]؛ أي التعبير باللّون من أهمّ العناصر المشكّلة للصّورة البصرية عند الشّعراء بعامّة؛ لأنّه لايتمّ تمييزه إلاّ بالرؤية والنظر، وقد أرجع **ابن الهيثم** المعاني المبصرة إلى اثنين وعشرين قسما، إذ قال :" المعاني الجزئية التّي تدرك بحاسة البصر كثيرة إلاّ أنها تنقسم بالجملة إلى اثنين وعشرين قسما، وهي الضوء، واللّون، والبُعد، والوضع، والتجسُّم، والشّكل، والعِظَمُ، والتفرّق، والاتّصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملاسة، والشفيف، والكثافة، والظِّلُّ، والظُّلمة، والحُسن، والقُبْحُ، والتشابه، فهذه هي جميع المعاني التّي تُدرك بحاسّة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني فهو يدخل تحت بعض هذه ..."[2] .

يعدّ التشكيل اللّوني وسيلة من وسائل وصف النفس الإنسانية بشكل عامّ، ومظهر من مظاهر الواقعية في الصّور الشِّعرية، وله" جماليات في النّص الشّعري باعتباره طاقة فنيّة تنتشر على الصفحة الشّعرية ومن هنا سعى الشّعراء إلى استثمارها وتوظيفها" [3] ليخرج النّص الشّعري في صورة فنية وطاقة تعبيرية موحية، بحيث يتمّ تمييز الألوان عن طريق العين، لذا شكّلت الصّورة البصرية الجزء الأكثر استخداما لدى الشّعراء قديما وحديثا، وهي كذلك عند الشّعراء العُميان، إذ نجد أغلبهم يستخدمون الألفاظ الدّالة على الرؤية والمشاهدة والمعاينة وغيرها لأجل خلق الصّورة البصرية، كما أنهم يلجأون إلى تصوير الأشياء غير المدركة، وذلك بالاعتماد على وسائط متعدّدة،

1) **التدبيج**: أن يذكر الشّاعر أو الناثر ألوانا يقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء... أو لبيان فائدة الوصف بها. – تحرير التحبير في صناعة الشِّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع/532/2.

2) الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، ص:05.

3) الصّورة اللّونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم جاسم محمد حميد المجمعي، السيد محمد إبراهيم أحمد السامرائي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد 07، العدد 3 (2012)، ص: 06

كما أشرنا سابقا، ومن هؤلاء الشُّعراء "**الأعمى التّطيلي**" الّذي اعتمد على اللّون في التعبير عن مشاعره وأفكاره؛ لأنّه " أدرك خاصية الألوان، وأدرك قدرتها على التعبير فاستعملها استعمالا موفّقا واستخدم منها ما كان متّفقا مع أحواله وظروفه ونفسيته"[1]. وأخذ توظيف اللّون عنده دلالات رمزية مختلفة حسب الموقف الّذي يُعبّر عنه، فتفاوتت في نِسب استعمالها، حيث جاء اللّون الأسود في المرتبة الأولى ومثّل نسبة 90,60 % يليه اللّون الأبيض بنسبة 60%، والمائي بنسبة 40%، والأخضر بنسبة 37,27 %، ثمّ الأحمر بنسبة 27,27 %، وغيرها من الألوان الأخرى، كالأصفر مثلاً بنسبة ضعيفة بلغت حوالي 7,27 %، إذ يميل إلى استخدام بعض الألوان تعويضا عن عدم قدرته على الإبصار، أو أنّه أراد أن يثبت بذلك قدرته وبراعته الفنية، لذا جاءت الألوان عند الشّاعر كشفرة لتوصيل الفكرة والتعبير عن المعنى المقصود، فنجده يستخدم اللّون الأسود أكثر من غيره، وهذا يدلّ على أنّ المورد اللّوني الموظّف من لدن الشّاعر إنّما هو انعكاس لرؤياه فهو عديم البصر. لكنّ هذا الحكم لا ينسحب على كلّ أبيات "**التّطيلي**" التّي اشتملت على اللّون الأسود حيث نجد له استخدامات لهذا اللّون توحي بالشّباب والجمال، غير أنّ الشيء المميّز في توظيف "**التّطيلي**" للّون الأسود أنّه يعتمد تقنية التجاور اللّوني، وبخاصّة اللّونين الأسود والأبيض ليُعبِّر بهما عن أفكاره ومشاعره حسب المواقف والظروف، أو ليرسم صورا متضادة، ويعبِّر عن أفكار متناقضة.

كما نلاحظ أيضا أنّ " **التّطيلي**" في توظيفه للّون، بعامّة، سلك اتّجاهين، أوّلا: يذكر الألوان بألفاظها التصريحية المباشرة، ثانيًا: يذكر الألوان بألفاظها الإيحائية؛ أي يذكر ما يدلّ على اللّون ويوحي به ولا يُصرِّح بلفظه، وهذا ما ستتناوله الدِّراسة في هذا المبحث.

1- العلامات اللّونية التصريحية:

هي الألوان التّي ذُكرت بتسمياتها الحرفية، تدلّ بشكل مباشر على اللّون المحدّد المطلوب للتشكيل، ومنها:

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص: 71.

1-1-اللّون الأسود:

السّواد نقيض البياض(1) ويمثل الظّلام الكامل وانعدام الرؤية، وعُدَّ رمزا للحزن والموت والألم والخوف من المجهول، والعدمية والفناء(2) والفراق، وكل ماهو ضدّ الجمال والحياة، ويشير إلى الظّلام والعبودية والظُّلم واليأس(3)، إضافة إلى القداسة والوقار في بعض المواقف.

احتلّ هذا اللّون المرتبة الأولى في استخدامات "**التّطيلي**"، حيث بلغت نسبته في شعره حوالي90,60%، وهذا يدلّ على احتفائه بهذا اللّون، واعتماده عليه في تشكيل صوره الشّعرية، فقد اتّخذ منه أداة لوصف حالته النفسية الكئيبة واليائسة المهمومة. يقول في إحدى مقطوعاته(4): (بسيط)

سَـوَادُ قَلْبِـيَ لَـوْ تَـدْرِي مَوَاقِعَـهُ   أَمِنْـهُ صُـوِّرَ فِـي خَـدَّيكَ خِـيْلانُ

يبدو أنّ سواد قلب الشّاعر، ومكانه كمكان الشّامات على الجسد، وأين؟ في الخدِّ ليكون ظاهرا للعيان، أراد الشّاعر أن يجعل سواد قلبه مطبوعا على خدِّ الممدوح، ولذلك تساءل هل هذه الخِيلان صُوِّرت من هذا السّواد؟ وكأنّه أراد أن يبين الحزن والهمّ الّذي يعاني منه، والغمّ المكبوت في قلبه، وذلك من خلال توظيفه للّون الأسود، وإسناده إلى القلب، والقلب مكان تجتمع فيه الأفراح والأحزان والهموم، ويكون مخفيا عن العيان، ولكن الشّاعر أراد أن ينقل هذا الإحساس المرير من العالم الدّاخلي (المعنوي) إلى العالم الخارجي (المادّي المحسوس)، فعمد إلى إظهار سواد قلبه (شيء معنوي) عن طريق إيجاد معادل موضوعي له يتمثل في الخيلان، ومعروف أنّ الخال الواحد هو منبع الجمال، لكنّ خيلان على الخدّ فهما منبع بشاعة، وكأنّه أراد أن يُعبِّر عن بشاعة حياته وألم ما يعانيه في قلبه من هموم وأحزان بوساطة الخيلان في خدّ الممدوح ليكون المنظر مرئيًّا للعيان، وليعرف ممدوحه مقدار المعاناة التّي يعاني منها الشّاعر وبشاعتها فيجزل له العطاء، فوجد في الخيلان مَا يُعينه على التنفيس عن همومه وأحزانه، فعبر باللّون الأسود عن هذا المعنى أحسن تعبير.

1) لسان العرب، ابن منظور، مادة سَوَدَ

2) اللّغة واللّون، أحمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2 (1997)، ص:186.

3) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقاّق، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد570 السنة50 ربيع الأول 1432هـ آذار2011، ص:133.

4) الديوان، ص:223.

يلجأ الشّاعر، أيضا، إلى توظيف اللّون الأسود للتعبير عن الغموض والإبهام، وذلك في خاتمة إحدى مدائحه في الحرّة حوّاء. يقول[1]: **(بسيط)**

إلَيْـــكِ أَهْــدَيْـــتُ مِــمَا حَاكَهُ خَلَدِي فَخْـــرًا يَجِــدُّ وَتَبْلَــى هَــذِهِ الحِقَــبُ

وَافْتَـــكَ سُـــودُ خُــطُوطٍ كُلَّمَا احْتَضرتْ أَلْقَـــتْ مَقَالِـــدَهَا الأَشْعَارُ وَالخُطَبُ

يبدو أنّ الشّاعر يتباهى بشعره، ويفتخر به، ورسم لذلك صورة بصرية تقوم على عنصر اللّون، وبخاصّة الأسود منه، فقد أهدى ممدوحته من الشِّعر فخرا متجدّدا لا يزول ولا يَبْلَى مهما عدت عليه عوادي الزّمن، بل إنّ فخره هذا يفكّ غموض الكلمات كلّما أوشكت أن تموت أو يقلّ استعمالها، وهذا ما عبّر عنه اللّون الأسود الّذي ربطه بفعل الاحتضار، فكان ربطا موفّقًا إلى حَدٍّ كبير؛ ذلك أنّ السّواد يعني الغموض والظّلام وهو يتساوى مع الموت الّذي يعني الزوال والفناء. .

يتجاوز اللّون الأسود، عند التّطيلي، الدّلالات السّابقة، في المدح، ليأخذ دلالات جديدة تدخل في حيّز الحرب ووصف قوّة ممدوحيه وشجاعتهم. يقول في مدح ابن زهر[2]: **(طويل)**

تُبَاهِـــي بِـــهِ حُمْــرُ المَــنَايَا وَسُـــودُهَا وَيُزْهَـــى فَـــخَارًا جَفْنُـــهُ وَحَمَائِلُــهْ

ويقول في موضع آخر يرثي بعض النساء[3]: **(وافر)**

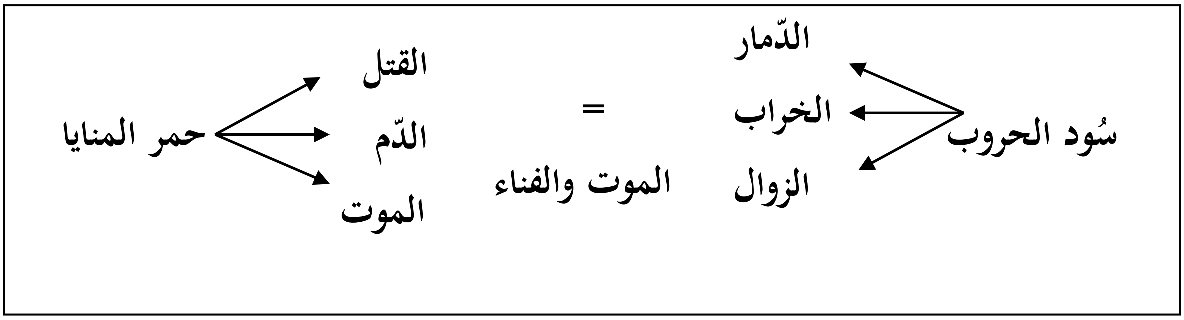
وَكَيْـــفَ سَـــمَا الـــزَّمَانُ إلـــى مَحَــلٍّ يَضِــلُّ الطَيْـــفُ فيـهِ عَــنِ الدَّبِيــبِ

تَخَـــطـــى نَحْـــوَهُ حُمْـــرَ المَـــنَايَا يَـدُبُّ إِلَيْـــهِ فِـــي سُـودِ الحُــرُوبِ

استخدم الشّاعر اللّون الأسود في معرض وصف قوّة ممدوحيه وشجاعتهم في ساحة المعترك، وذلك من خلال إسناد اللّون الأسود للمنايا والحروب، فظهرت التركيبة اللّغوية (المنايا السُود) مشحونة بمشاعر متأجّجة، مرتبطة بدلالات رمزية، تُصوِّر الخارج المدرك ومَا يُلْقِيه الممدوح على أعدائه، ولكنّها ترتبط بالدّاخل النفسي؛ أي بداخل نفس الشّاعر وشعوره وما يُسقطه على الواقع الخارجي الّذي يراه من خلال ذاته، وهذه الصّفة اللّونية (الأسود) للموصوف (المنايا) تجعل من الموت رهبةً وخوفًا وفزعًا، بل إنّها تعبّر عن أشدّ دلالات الموت، فهي تكثّف من حالات الرهبة

1) المصدر السابق، ص:18 .
2) نفسه، ص:235 .
3) نفسه، ص:20 .

والخوف، لذلك جاءت مُعبّرة عن أهمّ دلالات اللّون المفزعة، وهي رهبة الموت، أمّا التركيبة اللّغوية (سُودُ الحُرُوبِ) فجاءت عند "**التّطيلي**" مرتبطة بدلالات الدّمار والخراب، فالموت هو الموت لكنه تحدّث عن حالة الموت مصبوغة باللّونين الأحمر والأسود، والحرب السوداء القوّية، فشكّل الشّاعر من اللّونين الأحمر والأسود لوحة مركّبة بطريقة توحي بالشدّة والعنف أظهر فيها قدرة فائقة على تصوير حدّة الموقف وفضاعته، حيث اختار الموتين الحمراء والسّوداء، والحرب السّوداء فجمع بين الدّم والدمار، وكان اختياره موفّقا، وذلك لما للّون الأسود من طاقة إيحائية تبعث على إشاعة الإحساس بالحزن والموت والخوف من المجهول والميل إلى التكتم والعدمية والفناء والفراق[1]، وكلّ ما هو ضدّ الجمال والحياة، ويمكن أن نمثّل لذلك بالرسم الآتي :



إنّ من أساليب تقوية الوظيفة اللّونية في النّص الأدبي استعمال التضاد اللّوني لغرض إبراز الصّورة الشّعرية، وزيادة تأثيرها، ولهذا كانت أكثر التجمعات اللّونية جمالا المتضادة منها[2]. لذلك شغف الشّعراء المكفوفون في الأندلس باللّونين الأبيض والأسود بشكل ملفت للانتباه، ولا تكاد تجد قصيدة إلاّ وقد ضمّنها الشّعراء المكفوفون هذين اللّونين، وهذا ما جعل الدكتور "**يوسف عيد**"، يرى " أنّ أغلب قصائد التّطيلي خالية من الأضواء، والألوان وهي أشبه بشريط سينمائي وصلنا باللّونين الأسود والأبيض، وأنّها رمادية اللّون، باهتة، أقرب إلى العتمة منها إلى النور، تماما كالطريق التّي يتلمّس معالمها بعصاه"[3]، ولكنّنا نجد أنّ هذا الإقرار فيه إجحاف في حقّ

---

1) اللّغة واللون، أحمد مختار عمر، ص:186 .

2) الصّورة اللّونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم محمد جاسم حميد المجمعي، ص:08 .

3) دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس، ليبيا، (د، ط) (2006)، ص:243.

"**التّطيلي**"؛ ذلك أنّ من يطّلع على شعره يجد له استعمالات لونية متعدّدة في أغراض مختلفة، مثل المدح والرّثاء والشّكوى، لكنّ الغلبة فيها كان للّونين الأسود والأبيض.

1-2- اللّون الأبيض:

يرمز اللّون الأبيض للطّهارة والنقاء والسّلام والصدق والأمل والوضوح[1]، جاء في استعمالات "**التّطيلي**" في المرتبة الثانية بنسبة 60%، حيث وظّف الشّعراء اللّون الأبيض في أشعارهم، ووسموا به كثيرا من المحسوسات التّي كانت تقع أمام أعينهم، فوصفوا السّيوف ونصاعتها، ولمعانها، ويجدر بنا أن نشير، هنا، إلى أنّ مدح الشّعراء للسّيوف كان في الوقت ذاته مدحا لشجاعة الممدوح وقوّته، فكأنّهم كانوا يباركون توظيف هذا اللّون؛ لأنّهم وجدوا فيه بَرَكَة تُضفي على المنعوت خصيصة محمودة، وقوّة تفتقر إليها الألوان الأخرى، فكانوا يُسْبِغُونَ على الممدوح صفات مثالية تتجسّد فيها معاني القوّة والحزم والشّجاعة.

يبدو أنّ اللّون الأبيض عند "**التّطيلي**" علامة دالّة على صفة السّيف وما يتبعه من قوّة وشجاعة. يقول الشّاعر في مدح أبي العلاء بن زهر[2]: (**طويل**)

مِـنَ البِيــضِ إلاّ مَا اسْتَــبَاحَ غِـــرَارُهُ مِـنَ الـدمِ حِـلٌّ للسُيُـوفِ وَلاَ حِــلُّ

ويقول في موضع آخر من مدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين[3]: (**خفيف**)

بَيْــنَ سُمْـــرِ القَـــنَا وَبِيـضِ النِّصَـالِ طُـــرُقُ المُهْتَــدِيــنَ والضُـــلاَّلِ

يبدو أنّ الشّاعر في مقام مدح ووصف شجاعة الممدوح، فركّز على فعل السّيف، وبخاصّة سيف ممدوحه، وكان الأبيض من المسميات التّي استخدمها في وصف سيف الممدوح، فالبيض، هنا، صفة للسّيوف، وسيف الممدوح هذا يوحي بالشّجاعة والقوّة لما له من شدّة بأس في القتال، فبَيْنَ قوّة الرّماح والسّيوف طريق هداية ورشاد لمن أضلّ السبيل؛ فهي طريق هداية للأعداء والحدّ من طغيانهم وجبروتهم، وقد أعطى الشّاعر السّيوف صفة البياض وهي صفة غالبا ما نجدها عند

1) النقد الجمالي رؤية في الشّعر الجاهلي، خليل أحمد محمود، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 (1996)، ص:207.

2) المصدر السابق، ص:106 .

3) نفسه، ص:100 .

جميع الشّعراء في وصفهم للسّيف لما له من قوّة وبأس في القتال، فكانت سيوف ممدوحي "**التّطيلي**" سيوفًا فعّالة ومُجدية، وهذا ما أفادته دلالة الأبيض في التصاقها بالسّيف.

وهكذا نرى القوّة التّي صوّرها الشّاعر وتغنّى بها في أشعاره، فكانت البيض رمزا لتلك القوّة الفائقة التّي جسّدتها حروب الممدوح ضدّ أعدائه علاقة حتمية بين قوّة الممدوح والبِيض، وموت الأعداء وهلاكهم؛ فالبِيض حملت في ثناياها صورا سوداوية ومأساوية للمصير الّذي يلاقيه أعداء الممدوح .

يستخدم " **التّطيلي**" كذلك اللّون الأبيض لوصف اللّيالي، كما في قوله يرثي أمّ علي بن يوسف بن تاشفين[1]: (بسيط)

حَـتَّى إذَا الصُّبْـحُ جَلَّـى لَيْلَـهَا فَـزِعَـتْ إلـى صِـيَّامٍ بِمَرضَـاةِ الإِلَـهِ حـري
كَـأَنَّ محرابَـهَا واللَّيْـلُ مُعْتَـكـرٌ فِـي هَالَـةِ البَدْرِ بَيْنَ البِيـضِ[2]والعُشُـرِ[3]

من الملاحظ أنّ الشاعر يصف المرثية بالصّفات الإسلامية الشريفة، من صيام وقيام... فمن كثرة أعمالها الشريفة حتى لكأنّ غرفتها نورٌ يضيء ظلمات اللّيل، وهذا النّور والضّياء دلّت عليه كل من القرائن (البدر، البِيض) فالبيض، هنا، صفة اللّيالي، فيقال ليلة بيضاء؛ وهي اللّيلة التّي يطلع فيها القمر من أوّلها إلى آخرها، وهذا هو المعنى الّذي أفاده استعمال اللّون الأبيض في هذا البيت الشّعري.

1-3- اللّون الأخضر:

يعدُّ اللّون الأخضر من أكثر الألوان استقرارا، ووضوحا في الدّلالة، يوحي بالخصب والرخاء والنعيم وجنة الفردوس[4]، وقد اقترب مدلوله عند العرب من مدلول السّواد، فعبّروا بالأسود عن الأخضر، في مثل قولهم سواد العراق، لخضرة أشجارها ونخيلها، فمن كثافتها تبدو داكنة للناظر من بُعْدٍ، وعبّروا بالأخضر عن الأسود، فاللّيل أخضر، وقد استعمل في القرآن الكريم لوصف

1) المصدر السابق، ص:69
2) **البِيْضُ**: ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة وخمس عشرة.
3) **العُشُرُ**: ثلاث من ليالي الشهر بعد التُسع.
4) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقّاق، ص:133.

ملابس المسلمين في الجنة، أو بعض مقاعد جلوسهم فيها[1]، وهو ما نجده في قول الله تعالى يصف أهل الجنّة:﴿**وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْراً مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ**﴾[2]، وقوله أيضا:﴿**مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ**﴾[3].

وظّف "**الأعمى التّطيلي**" اللّون الأخضر في شعره بلفظه ومعناه، حيث بلغت نسبة توظيفه حوالي 37,27 %، وهو يمثل علامة دالّة على خصب العيش ورغده. يقول في وصف نِعم ممدوحه[4]: (وافر)

ونشـــأةُ نِعْمَـــةٍ خَضْـــــراءَ رَفَّـــتْ رَفِيـــفَ الغُصْـــنِ مَـــالَ مَـعَ الجَنُـــوبِ

نلحظ أنّ اللّون الأخضر ارتبط بوصف نِعَمِ الممدوح[5]، فدّل على أنّها نِعَمٌ غضّة وطرية، تهتزُّ ريًّا ونضارة، كما يهتزّ الغصن مع ريح الجنوب الخيّرة[6]، فالشّاعر لم يترك التفاصيل الأخرى التّي تتمّم الصّورة، لتكون النعمة التّي وصفها غضّة، فأكمل أبعادها حين وظّف مظاهر الطّبيعة لتتضح الصّورة أكثر، فاستعمل الغُصن، وريح الجنوب؛ فالغصن عندما يهتزُّ مع الرّيح، يدلّ ذلك على نضارته، وحيوته، وطراوته، وتزداد الصّورة جمالا حين ربط الخضرة بالنِّعَمِ وبأجواء الخصب والرخاء والنعيم، وهو ما يحقّق للصّورة جماليتها، وقدرتها على التعبير عن المعنى المراد توضيحه، فاللّون الأخضر، هنا، هو الّذي ارتبط بالنِّعَمِ وأعطى صورة متميّزة، وجمالاً لافِتًا للانتباه.

ويجمع الشّاعر بين اللّونين الأخضر والأسود في وصف جمال اللّيل. يقول[7]: (خفيف)

بَيْـــنَ لَيْـــلٍ كَخُضْـــرَةِ الـــرَّوْضِ فِـــي الحُسْـــنِ وَصُبْـــحٍ كَعَرْفِـــهِ فِـي الشَّمِيـــمِ

شبّه الشّاعر جمال اللّيل في حسنه بخضرة الرّوض، كما شبّه طيب رائحة الصّبح، بطِيب عرف الرّوض، وقد اتّضحت معالم الصّورة من خلال تداخل العنصرين اللّوني (خضرة اللّون) والشّمِّي

1) اللّغة واللّون، أحمد مختار عمر، ص:164.
2) سورة الكهف، الآية:31.
3) سورة الرحمن، الآية76 .
4) الديوان، ص:19.
5) نفسه، ص: 12، 165.
6) قال الأصمعي : إذا جاءت الجنوب جاء معها خير وتلقيح، وإذا جاءت الشمال نَشَّفَتْ. – لسان العرب، ابن منظور، مادة جَنَبَ.
7) المصدر السابق، ص:165.

(عَرْفِ الرَّوض) إذ نجد أنّ هناك علاقة بين اللّيل/أسود، والرّوض/أخضر، والشّاعر كان يدرك جيّدا ماهية الألوان ودلالاتها، وطريقة توظيفها، فربط في تشبيهه بين الأسود والأخضر؛ لأنّ الأسود،كما أشرنا سابقا، يُعبِّرون عنه بالأخضر، فجمال اللّيل عبّر عنه بجمال الرّوض الّذي يوحي بالحياة والنّماء والتجدّد.

نلاحظ، هنا، أنّ السّواد عند " **التّطيلي**" لا يقتصر على نظرة سوداوية متشائمة من الحياة، بل يحمل أيضا نظرة متفائلة ملؤها الجمال والحياة الهنيئة، وهذا دليل على أنّ السّواد عنده يتلوّن بتلوّن المواقف وتغيّر المزاج.

4-1- اللّون الأحمر:

اعتمد الشّاعر اللّون الأحمر في تشكيل صوره الشّعرية التّي تقوم في معناها على الحرب والقوّة والشّجاعة، وهو أصلا لون الدّم، فبات يرتبط "بالحرب والثورة والعنف والبطش"[1]. ومثال ذلك قوله في مدح ابن زهر[2]: (**طويل**)

حُسَامٌ بِكَفِّ العَزْمِ طَابَعَهُ الرَّدَى   وَشَاحِذُهُ الأَقْلاَمُ وَالنَّصْرُ صَاقِلُهْ
تُبَاهِي بِهِ حُمْرُ المَنَايَا وَسُودُهَا   ويُزْهَى فخَارًا جَفْنُهُ وَحَمَائِلُهْ

يغلب على هذه الصّورة طابع القوّة والتباهي في وصف سيف الممدوح الخاصّ به، وذلك من خلال إسناد صفة الحمرة والسّواد للمنايا، وهذا دليل على أنّه موت شديد ورهيب حقّقه السّيف، وبالتالي أصبح هذا السّلاح محلّ فخر واعتزاز، فالشّاعر وظّف اللّونين الأحمر والأسود وأسندهما إلى الموت، وهذا يدلّ على قوّة سيف الممدوح وأصالته التّي تخفي وراءها قوّة القائد البطل الشّجاع في ساحة المعترك، ولذا فإنّ استعمال اللّون صفة لشيء قد يُراد به تأكيد المعنى، وإبراز قوّته وعمقه، فالدّلالة الرمزية للّون تؤثّر في المتلقي وتستثير مخيلته بما تُلقيه من أضواء على المعنى المقصود. ومن الملاحظ أنّ "**الأعمى التّطيلي**" في توظيفه للّون الأحمر يجعله دائما صفة للمنايا (الموت)، لتأكيد قوّتها وشدّتها، وهذا دليل على أنّ الشّاعر كان يعي حقيقة هذا اللّون من دون أن يراه، نظرا لعاهة العمى التّي ابتُلي بها، وربّما ساعدته في ذلك ثقافته الأدبيّة الواسعة وحفظه لأشعار السّابقين، وسماعه عن الشّعراء المبصرين.

1) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقّاق، ص: 133.
2) المصدر السابق، ص:235.

وقد يجمع الشّاعر بين اللّونين الأحمر والمائي الشفّاف بطريقة ضمنية تُفهم من سياق الكلام من خلال وصفه للمحاسن المعنوية للمرأة، مثل الأعمال الشريفة التّي تقوم بها من صلاة، وصيام. يقول في رثاء إحدى النساء[1]: (وافر)

وصائمـــة الهَـجِيـــرِ وَقَـــدْ تَـــوَارَى خـــلال الطُّحْلُـــب[2] الــمَاءُ المَعِــينُ

يبدو الشّاعر مولعا بتصوير المرأة المسلمة بشكل يتجاوز فيه التصاوير المألوفة إلى نوع جديد يقترب فيه من التعلّق الرُّوحي المحضّ، وبخاصّة في مجال الرِّثاء، فيُصوّرها امرأة مسلمة تمارس التعاليم الإسلامية، فتصوم حتّى في أصعب الأوقات حيث يكون الحرّ الشديد الّذي ينعدم معه الماء السائل، وفي هذا دلالة على صبر هذه المرأة، وتجلّدها، فكلمة "**الهجير**" تومئ إلى اللّون الأحمر الّذي يوحي بالحرارة الشديدة، وكلمة "**الطّحلب**" تومئ إلى الخضرة بما تحمله من معنى الخصب وكثرة الماء؛ لأنّ الطحالب عادّة ما تتواجد في المكان الّذي يكثر فيه الماء، وكلمة "**الماء**" تومئ إلى اللّون المائي الشفّاف الّذي يوحي بالبرودة، والارتواء، والحياة، وفي ذلك يقول الله عزَّ وجلَّ:﴿ **وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيءٍ حَيٍّ**﴾[3]. فالجمع بين هذه العلامات اللّونية المتناقضة في بيت واحد يحقّق للصّورة جماليتها الفنية، ومن ثمّ قدرتها على البيان والإفصاح، والتبليغ في بيان خصال المرثية وأعمالها الشريفة.

يرسم الشّاعر لوحة يصوّر فيها حالته المزرية مشكّلة من فرشة لونية تجمع بين الألوان الأحمر، والأبيض، والأصفر. يقول في شكوى حاله عندما زاره طيف محبوبته[4]: (طويل)

رَأَى أَدْمُعِـي حُـمْـــرًا وَشَيْبِــيَ نَاصِـعًا وَفَــرطَ نُحُولِـي واصْفِـرارًا عَلَى خَـدِّي

شكّل "**الأعمى التّطيلي**" بوساطة الألوان (الأحمر الذي أسنده إلى الدموع، والأبيض الّذي يدلّ عليه الشّيب الناصع، والأصفر الذي أسنده إلى الخدّ) لوحة تعبّر عن صميم حياته؛ فكشف عن أحاسيسه بتحوّلات في استخدام دلالات الألوان كما في حديثه عن دموعه الحمراء، وشيبه

1) المصدر السابق، ص:232.
2) **الطُّحْلَبُ**: خُضرة تعلو الماء المزمِن.
3) سورة الأنبياء، الآية: 30.
4) الديوان، ص:34.

الأبيض، وفرط نحوله واصفرار خدَّيه، وبيان المتغيرات الجسدية والنفسية وانفعالاته الدّاخلية التّي رمز لها بالألوان ودلالتها في هذا البيت إنّما هي إشارة واضحة إلى أخريات عمره .

2– العلامات اللّونية الإيحائيّة:

إنّ تعامل الشّاعر مع الألوان في تشكيل الصّورة البصرية لم يتوحّد في شعره بكيفية واحدة؛ أعني أنّه لم يكتف بتوظيف الألوان من خلال ذِكرها بأسمائها صراحة، مثل اللّون الأبيض واللّون الأسود واللّون الأحمر...، فهناك تقنيات فنّية أخرى لتوظيف اللّون، عنده، وذلك عبر علامات تحمل إيحاءات اللّون ودلالاته، كما نجد ذلك في قوله يُعبّر عن ضيقه وتأزّمه من الأيّام التّي أذهبت سواد عينيه وأتت على سواد شَعْرِه. يقول[1]: **(بسيط)**

أَمَــا اشْتَفَــتْ مِنِّــي الأَيامُ فِــي وَطَنِــي حَتَّــى تُضَايِـقَ فِيـمَا عَــنَّ مِــنْ وَطَــــرِ[2]
وَلاَ قَضَــتْ مِــنْ سَـوَادِ العَيْــنِ حَاجَتَــهَا حَـتَّى تَكُــرَّ[3] علَــى مَا كَـانَ فِـي الشَّعَــرِ

تفيض الأبيات حسرة على ما أصابه، فيُلقي بلومه على الأيّام مُنْكِرًا ما حلّ به من غربة وعمى، وشيب، ويجد في لومه الأيّام تخفيفا عن نفسه ورثاءً لها وذلك بتوظيفه الفعلين (قَضَتْ، تَكُرَّ) منسوبين إلى الأيّام التّي قضت على أوطاره، فرسم بهذين اللّونين (الأسود والأبيض) لوحة تُعبّر عن ضيقه وتأزّمه من الدّهر الّذي أذهب سَوَادَيْ عينيه وشَعره، فخلق بذلك صراعا بين السّواد والبياض.

يبدو أنّ الشّاعر يتوقُ إلى إرادة الحياة التّي يحجبها البياض بظلاميته ويمعن في إلغائها، إذْ أصبحت العين بيضاء، والشَّعْرُ أبيض، فعمد إلى هذه التناقضات، حيث شرّع للأسود دلالة إيجابية وللأبيض دلالة سلبية، فكيف توصّل إلى ذلك؟ لقد ارتبط اللّون الأسود، هنا، بالحيوية والسّعادة، وهو اللّون الأقرب إلى عالم الشّباب، أمّا الأبيض فأصبح رمزا للعجز والضعف؛ ذلك أنّ البياض في العين والشَّعر صفة مرفوضة غير محبّبة عند الشّاعر ولكنّها مفروضة عليه فلا يستطيع أن يقف في وجه القدر ليُغيّر ذلك، فالشيب رمز لوني أبيض، وهو "رمز نفسي يشير إلى تأخّر الزّمان، والاقتراب من النهاية التّي آنت، لكنّها استعصت، فإذا نزل الشّيب ذهبت اللّذات، ودنت

1) المصدر السابق، ص:49 .
2) **وَطَرُ**: الوَطَرُ كُلُّ حاجةٍ كان لصاحبها فيها همّة.
3) **تَكُرَّ**: الكَرُّ الرجوع على الشيء.

أوقات الممات"[1] . أضف إلى ذلك أنّ أهل الأندلس في الماضي كانوا يتّخذون الثياب البيض دلالة على الحِداد[2]، وكان اللّون الأبيض عندهم يوحي بالحزن والضعف، وذلك لاقترانه بلون الشّيب. في حين نجد أنّ السّواد في العين والشَّعر صفة محبّبة ذات إيحاءات إيجابية، فمن خلاله تتحقّق نعمة الإبصار للإنسان، وقد قيل لبعضهم: " ماذا تقول في السّواد؟ قال: النُّورُ في السّواد، أراد بذلك نور العينين"[3].

فالشّيب رمز لوني أبيض (مُدرك بصري)، ورمز نفسي يشير إلى تأخّر الزّمان، والاقتراب من النهاية التّي آنت لكنّـها استعصت، فإذا نزل الشّيب ذهبت اللّذات، ودنت أوقات الممات.

يولّد هذا الزّمن التأزّم والضّيق لدى الشّاعر، فالعين عمياء والشَّعْرُ أبيض، بل إنّ سواد العيون وسواد الشَّعر مصدر جمال وقوّة بالنسبة للشّاعر، وهذا ما عبّر عنه اللّون الأسود ولكن إذا ابيضّت العين وذهب عنها سوادها أصبحت موتا معنويا بالنسبة للإنسان، فكَفُّ البصر في حدِّ ذاته أزمة تورّث صاحبها العُقد، وهذا ما عبّر عنه اللّون الأبيض بطريقة غير مباشرة، فالسّواد رمز للنّور والشّباب، والبياض رمز لظلام العين وتقدّم السِّن.

ويقول في موضع آخر من شعره[4]: (طويل)

وَقَدْ رَابَهُ لمحٌ مِــنَ البــرقِ فِـي الدُّجَــى   كمَا لاَحَ وَسْمُ الشَّيْبِ فِي الشَّعَرِ الجَعْدِ

نجد، هنا، مشهدا بصريّا بجزئياته مُلوّنا بمزيج من الألوان المتجاورة، طرفاه الأبيض والأسود، عبّر عنه الشّاعر عن طريق العلامات اللّونية الإيحائية مثل (البرق، الدُّجَى، الشَّيْبُ، الشَّعْرُ) وهي علامات لونية متناقضة، مُشكّلة كالآتي:

الصّورة الأولى:
1- **البَرْقُ** ← لون أبيض (مُدرك بصري)
2- **الدُّجَى** ← لون أسود (مُدرك بصري)

1) اللّون في الشِّعر الأندلسي أطروحة ماجستير مخطوطة، عبير فايز حمّادة الكوسا، جامعة البعث، سورية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، (2006 -2007)، ص: 65.
2) عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقّاق، ص:133.
3) المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد) ،تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان (1999)/48/02.
4) المصدر السابق، ص: 33.

3- **الشَّيْبُ** ← لون أبيض(مُدرك بصري)
4- **الشَّعْرُ** ← لون أســود (مُدرك بصري)
} الصّورة الثانية

يصف الشّاعر زيارة طيف المحبوبة له، والطّبيعة التّي لقيه في ظلالها، فزمن اللّقاء هو اللّيل، ويمعن في وصف هذا المشهد مُتوسّلا في ذلك حاسّة البصر، فصاغ صورته في قالب تشبيه تمثيلي، حيث شبّه ضوء البرق الّذي لمع في اللّيل بالشّيب الّذي ظهر في الشَّعر الأسود، فماثل البرق بالشّيب بجامع البياض في كليهما، والدُّجى بالشَّعْرِ بجامع السّواد في كليهما، فالضوء الأبيض، واللّون الأبيض، هنا، يحملان دلالة سلبية توحي بزوال فترة الشَّباب وانقضائها، وتُعبّر عن محنة الشّاعر مع الشَّيب، أضف إلى ذلك أنّه بهذه الومضات يمكن أن تهيج الذكرى لدى الشّاعر، أمّا الأسود ،هنا، فهو لون إيجابي دلّ على الشَّباب والاستمرارية والبقاء، وهذا ما دلّت عليه العلامات اللّونية الإيحائية الموظّفة في البيت الشِّعري.

والملاحظ أنّ اللّون الأبيض في استعمالات "**التّطيلي**" له لا يستقيم على دلالة واحدة، حيث يتحوّل في مخيّلته إلى لون إيجابي يصف به جمال وجه ممدوحه وهو مقبل على الحرب مؤثّر ومتأثّر. يقول[1]: (سريع)

أَغَـــرُّ طَلَـــقُ الــــوجـــهِ وَضَّاحُـــــهُ يَصْلَـــى جَحِيمَ الحَـرْبِ أو يُصْلِـــي

نجد لون وجه الممدوح يتفجّر بإيحاء البياض والإشراق والنّور، وذلك من خلال توظيف الشّاعر لقرائن دالّة على اللّون الأبيض مثل (أغرّ، طَلْقُ، وضَّاح) فوجد في هذا اللّون ما يُعينه على هذا الوصف المادي. وكأنّه ينظر إلى بيت المتنبي[2]: (طويل)

تَمُـــرُّ بِـــكَ الأَبْــطَالُ كَلْمَـــــى هَزِيمَـةً وَوَجْهُـــــكَ وَضَّـــــاحٌ وَثَغْــرُكَ بَاسِــمُ

يمزج "**التّطيلي**" بين مقدرته على التصوير، وتبصّره بالمرئيات، وبين ثقافته الأدبية، فيعوّض بذلك عن نقص سببه العمى، ويحاول التفوّق على المبصرين، لذلك نجده يرسم صوره بدقّة، ويذكر

1) المصدر السابق، ص: 137.
2) ديوان المتنبي/102/4.

أدقّ التفاصيل في لوحة جميلة، تجمع بين الحركة واللّون في تشكيلها، كما في الصّورة التّي عبّر فيها عن جوّ المعركة التّي خاضها ممدوحه[1] ضدّ الأعداء. يقول[2]: (**بسيط**)

وَرُبَّ لَيْـــلٍ مِـــنَ النَّقْـعِ اخْتَرَقْتُ ضُحـىً والهَصْــرُ[3] مُنتظَـــمٌ والهَــامُ مُـنْتَثِـرُ

ولا نُجُـــومَ سِـــوى الأرْمَـــاحِ تُشْبِـهُـــهُ وَلَيْسَ فَجْرٌ سِوَى التَحْجِيلِ[4] يَنْفَجِـرُ

ترتكز هذه الصّورة في جوهرها البنائي على حاسّة البصر عبر الإفادة من التداخلات اللّونية (اللّيل والضُّحَى، النُّجُوم، اللّيلُ والفَجْرُ، والتَحْجِيْلُ)، وفعلي الثبات والحركة (مُنْتَظَمٌ، مُنْتَثِرُ)، فالشّاعر، كما يبدو، اتّكأ في صياغة هذه الصّورة وتشكيلها على صورة "بشار بن برد"[5]: (**طويل**)

كَـأَنَّ مُـــثَارَ النَّقْـــعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِـــمْ وَأَسْيَافَـــنَا لَيْـــلٌ تَهَـاوَى كَـــوَاكِـبُـهْ

يبدو أنّ الصّورة التّي قدّمها "**التّطيلي**" صورة ذهنية استدعاها من مخزونه الثقافي الأدبي، قائمة في أساسها على فعل الحركة وعنصر اللّون؛ فالنقع هو غبار متطاير نتيجة حركة عنيفة، ويبدو أنّها نتيجة حركة الخيول في كرّها وفرّها، ولو تابعنا مفردات البيت الأوّل لوجدناها متشكّلة وفقًا لحاسة البصر كالآتي:

1- اللَّيْلُ ← مُدرك بصري (لون أسود) وإن كان مجازيا متحقّقا من حركة الغبار الكثيف التّي أطبقت على الفضاء؛ ظُلمة سببها الغبار الكثيف نهارا أو ضحى.

2- الضُّحَى← مُدرك بصري.

3- الهَصْرُ ← هو الغصن، لكنّه، هنا، الغصن المائل إلى صاحبه وفي الزيادة في هذا التوصيف تحوّلت الصّورة من حسّيّة لمسيّة إلى بصرية مرئية.

4- الهَامُ مُنْتَثِرُ ← فعل الانتثار هو الّذي منح الصّورة طابعها البصري والحركي.

أمّا البيت الثاني فيتكوّن من مدركات بصرية، كالآتي:

1) يبدو أنّ الممدوح مجهول، فلم ترد أيّة إشارة إلى اسمه أو إلى نسبه في هذه القصيدة.

2) المصدر السابق، ص:65 .

3) **الهَصْرُ**: عطف الشيء الرّطبِ كالغصن ونحوه.

4) **التَحْجِيلُ**: بياض في قوام الفرس، أو في ثلاث فيها أو في رجليه قلّ أو كثُر.

5) ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، (د، ط) (2007)/1 / 335.

5- النُّجُومُ ← لون أبيض ← مُدرك بصري.

6- الأرْمَاحُ ← مدرك بصري.

7- الفَجْرُ ← لون أبيض ← مدرك بصري.

8- التَحْجِيلُ ← لون أبيض ← مدرك بصري.

نلاحظ أنّ مفردات الصّورة الكلّية متشكّلة من عناصر بصرية؛ فاللّيل ليس ليلاً حقيقيًا، بل إنّه ليل تحقّق من كثافة الغبار التّي ولّدتها حركة الخيول أثناء المعركة حيث أحالت الضُّحَى إلى صورة من صور اللّيل وهو الظُّلمة، وأنّ الأرماح في لمعانها تشبه النّجوم السّاطعة في اللّيل الأدهم، وهي صورة تكاد تكون مستنسخة عن صورة "**بشار**" التّي كانت السّيوف فيها هي التّي تشبه النجوم والكواكب، وأراد "**التّطيلي**" الافتراق عنها بالإتيان بصورة الأرماح بدلاً عنها، ثمّ نجد خيال الشّاعر يبرز بشكل جليّ في صورة الفجر، وهي صورة مجازية أيضا حينما أراد أن يؤشّر كثرة الكَرِّ والفَرِّ للخيول بأنّ قوائمها البيضاء بدت كأنّها الفجر. وهذه لغة جميلة من الشّاعر تدلّ على حسّ فنّي مرهف وعلى اهتمامه بالجزئيات في صياغة الصّورة البصرية وتشكيل عناصرها.

وكما هو واضح فالصّورة، هنا، ارتكزت على فعل التداخل البصري اللّوني (اللّيل/ الضُّحَى/ الفجر/ النُّجوم/ التحجيل) استطاع الشّاعر من خلالها أن ينقل جانبا من أحداث المعركة التّي يبدو أنّه لم يكن حاضرًا أثناءها، إلاّ أنّه أراد أن يجاري الشّاعر العبّاسي "**بشار بن برد**" في صورته البصرية تلك غير أنّ البَوْنَ كان شاسعا بين الصّورتين[1].

وعندما يريد وصف قوّة ممدوحه، فإنّه يستعين باللّون الأحمر، ولكن لا يصرّح به بلفظه بل يومئ إليه بقوله[2]: (كامل)

ولــو أنَّ ما حَملتــك فيــه وضعتــه ممّا يُطَــلُّ مِــنَ النَّجِيْــعِ القَانِــي[3]

نجد أنّ العلامة اللّونية التّي وظّفها الشّاعر في هذا البيت (النَّجِيْعُ القَانِي) تجاور حاسّة البصر غنية بالدّلالات التّي تبعث على الإحساس بجوّ من العنف والقوّة، فتتحوّل قوّة الممدوح إلى نقمة على العدوّ الغاشم، وذلك لما يلقاه هذا العدوّ من هلاك وسفك لدماء الجوف بخاصّة، وهذا دليل

1) الصّورة البصرية في شعر العميان في الأندلس، حامد كاظم الحسيني، ص:48.

2) المصدر السابق، ص: 199.

3) **النَّجِيعُ**: قيل هو الدّم، ودم الجوف خاصة، **القَانِي**: قنا لوّن الشيء، قُنُوّاً: احمرّ.

على قوّة الضربات الموجّهة من الممدوح إلى العدوّ، وهو ما عبّرت عنه العلامة اللّونية الإيحائية الدّالة على اللّون الأحمر.

3- ثنائيتا النّور والظّلام ودورهما في تشكيل الصّورة البصريّة عند التّطيلي:

يعمد "**التّطيلي**" في بناء بعض صوره البصرية التّي تقوم على اللّون إلى الجمع بين النّور والظّلام؛ أي بين البياض والسّواد من خلال تشكيله الألفاظ ذات الأبعاد اللّونية المستوحاة من الطّبيعية تشكيلا فنيّا جميلا، كما في سواد اللّيل، وبياض الصّبح، ويوظفها توظيفا موفّقا في أكثر الأحيان، معبّرا عن الدّلالات المقصودة، وإيصالها إلى المتلقي، على شاكلة قوله في إحدى أراجيزه[1]: (رجز)

والصُّبْـــحُ فِــي الظَّلْــمَاءِ سِــقْطٌ[2] فِـــي فَحَـــمْ
تنسَـــــــلُّ عَـــنْـــهُ تَـــــارَةً وَتَلْـــتَئِــــمْ
حَــــتَّى فَـــرَى[3] تِــلْكَ الديَاجِــي فحَسَــــمْ[4]
وَسَــــــالَ بِالنُّجُـــــومِ سيْلَــــــةَ العَــــرِمْ[5]
فأَجْــفَــلَــــتْ[6] مِثْـــــلَ نَعَــــامٍ أوْ نَعَــــمْ
قَـــدْ أوْجَـــسَـــتْ نبـــــأَة سَــــوَّاقٍ حُطَـــمْ[7]

إنّ مثل هذه الصّورة البصرية القائمة على التداعيات اللّونية (الأبيض والأسود والأحمر) لا يُتصوّرُ أن تصدر عن شاعر أعمى لم يُبصر النُّور، ولم يرَ تحولات الزّمن من اللّيل إلى النّهار، فهذا يدلّ على براعة "**التّطيلي**" وسعة ثقافته ومقدرته الفنية على التصوير من خلال عملية الخَلق الفني

---

1) المصدر السابق، ص:185-186.
2) **السِقْطُ**: الشرارة من النّار.
3) **فَرَى**: شَقَّ، وقيل أفْرَاهُ شَقَّهُ وأفسده وقطعه
4) **حَسَمْ**: الحَسْمُ: القطع.
5) **العَرِمُ**: السَّيلُ الّذي لا يُطاقُ.
6) **أَجْفَلَتْ**: جَفَلَ الظَّليمُ يَجْفُلُ ويَجْفِلُ جُفُولاً وأَجْفَلَ ذهب في الأرض وأسرع.
7) **سَوَّاق حُطَمْ**: العنيف، وهو يشير إلى الصبح وطرده النجوم.

التّي قام بها، حيث رسم صورة طريفة صوّر فيها انبلاج الصّبح من الظّلماء وكأنّه شرارة نار في كومة فحم، ويتوسّع نُوره شيئا فشيئا ويلتهم السّواد حتّى يأتي على آخره، ثمّ يكتسح النّجوم ويجرفها أمامه مرتاعة وَجِلَةٌ من شدّة تدفّقه وعُنْفِهِ. فالألفاظ المشكِّلة للصّورة تحمل أبعادا لونية ذات طابع حركي، يمكن توضيحها كالآتي:

الصُّبْحُ ←لون أبيض← مُدرك بصري

الظَّلماءُ ←لون أسود← مُدرك بصري

سِقْطٌ ← لون أحمر← مُدرك بصري

النُّجُومُ ←لون أبيض← مُدرك بصري

تنسلُّ/تلتئمُ/سَالَ/أَجْفَلَت ←أفعال توحي بالحركة

تتحرّك الصّورة البصرية المتشكّلة من خلال هذه الألفاظ من مستوى البصر إلى إحداث حركة لا تخلو من حدّة وعُنف، ممّا يعني أنّ الفاعلية البنائية والتعبيرية في الأبيات مرتبطة بفاعلية حاسّة البصر وفعل الحركة المتحقّقة من خلال فِعل الصّبح في الظّلماء.

تتداخل المرئيات في شعر "**التّطيلي**"، وبخاصّة اللّونية منها، مُشكّلة بذلك ثنائيات ضديّة، وبخاصّة ثنائيتي " النّور والظّلام " وذلك لما لهما من أثر في حياة الشّاعر الأعمى.

لذا قد ذهب به حرمانه من الإحساس بالضّوء، النّور، إلى السمو الذّاتي على كلّ مرفقات الضوء الجمالية، ويصير الحديث عن النّهار واللّيل أو النّور والظّلام حديثا ذاتيًّا مملوءا بالافتراضات والتكهّن المصنوع بالمخيّلة التّي قد لا تتفّق مع الواقع[1]. ومثال ذلك قول "**التّطيلي**" في مدح محمّد بن عيسى الحضرمي[2]: (كامل)

إِنَّ ابْنَ عِيسَى قَدْ أَضَاءَ وَأَظْلَمُوا فَكَأَنَّمَا هُوَ غُرَّةٌ فِي أَدْهَمِ[3]

تتكوّن الصّورة البصرية، هنا، من أشياء أو مكوّنات جزئيّة محسوسة ترتكز في معظمها على ثنائيتي النّور والظّلام؛ فهي صورة بصرية قائمة في جوهرها على أسلوب التشبيه ضمن عملية إنتاج

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص: 163-164.

2) الديوان، ص:170.

3) **الأدْهَمُ**: الدُّهْمَةُ: السَّوَادُ، والأَدْهَمُ: الأسودُ، يكون في الخيل والإبل وغيرهما.

معناها الكُلّي وتفسير شكلها العامّ، فالصّورة البصرية في البيت الشِّعري مكوّنة من ثنائيتين ضدّيتين أَلاَ وهما " النّور والظّلام " تُفسّرها صورة كلّ من صدر البيت وعجزه المرتكزة على اللّون " أضاء وأظلموا" و " غُرّة، وأدهمُ". والصّورة في البيت الشِّعري ككلّ مُشكّلة من العناصر البصرية الآتية:

الصّورة الأولى:
- **أَضَاءَ** ← الضوء ← مُدرَك بصري
- **أَظْلَمُوا** ← الظُّلمة ← مُدرك بصري

الصّورة الثانية:
- **غُرّةُ** ← لون أبيض ← مُدرك بصري
- **أَدْهَمُ** ← لون أسود ← مُدرك بصري

فكلا الصّورتين، في الصدر والعجز، تقومان على فعل الرؤية؛ البصر، وبالتالي تتشكّل شعريّة هذه الصّورة من عناصر حسّيّة تُلْتَقَطُ بوساطة حاسّة البصر (العَينُ)، حينما ماثل الشّاعر ممدوحه بالنّور المضيء، وأعداءَهُ بالظُّلمة التّي تُحيط بهذا القبس السّاطع، ولكي يزيد الشّاعر من حسّيّة هذه الصّورة ولتكون أكثر بروزا من ناحية اللّون ودلالاته، أردفها بتشبيه مثّله بغُرّة في أدهم؛ أي البياض في رأس الفرس الأسود، والملاحظ على هذه الصّورة أنّ حجم البياض صغير يُحيط به سواد كبير، وهنا تكمن فاعلية القلّة الإيجابية للّون الأبيض وسط سواد كبير يُحيط به، وهو تمثيل يعتمد على العنصر البصري اللّوني، وله دلالة بارزة عند العربي الّذي يألف هذه الصّورة في الخيل، إذْ وافق بين الضّياء والغرّة، والظّلام والأدهم، وهما يمثلان اللّون وتداخلاته من الضّياء والظُّلمة "أضاء وأظلموا" ومَا يُماثلهما في الطّبيعة المتحرّكة المتمثّلة في الخيل الموصوفة، وتَشَكَّلَ من هذه الصّورة بُعْدًا دلاليّا يُصوّر هذه الحالة الإنسانية التّي تُعْلِي من الممدوح وخصاله حين وصفه بالنّور نظرا لعلوّ مكانته وقدره، وحاكى النّور بغرّة الفرس التّي هي خصلة بارزة في البدن المخالف لونه لها، وأعداءه بالظُّلمة الحالكة التّي حاكاها بسواد الفرس، فكان الممدوح تلك البُقعة الشاخصة التّي يتطلّع إليها الرّائي ويستحسنها؛ لأنّها مُحاطَة باللّون الأسود، فكان اللّون الأبيض معيارا لمدى ما يصل إليه قدر الممدوح ومنزلته بين النّاس(1).

1) اللّون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، علي إسماعيل السامرائي، ص:184-185.

من هنا نجد أنّ الصّورة الكليّة في هذا البيت تحقّقت شعريتها عبر الاتّكاء على هذه الألفاظ اللّونية وتشكيلها تشكيلاً بصريًّا من شأنه أن يُؤثّر في المتلقي، ويُنتج المعنى الّذي سعت إلى تحقيقه.

إنّ عدم إحساس الأعمى بالنّور، أدّى به إلى القلق، وهذا القلق قد خيّم على حياته، وفرض عليه أن يعيش في عالمين " عالم المبصرين، وعالمه الخاصّ المحدود المظلم، وهو لا يستطيع مُجاراة البصر في عالمه، ويطمح في الوقت نفسه إلى الخروج من عالمه الضيّق، لكنّه يجد نفسه عاجزًا عن ذلك، ويتولّد في نفسه نوع من الصراع يقوده تارة إلى الخروج من عالمه الضيّق، وتارة أخرى يجذبه إلى عالم المبصرين "[1]. ومثال ذلك ما نجده في قول **"التّطيلي"** يصف اللّيل وظلمته[2]: (طويل)

وَجُـــنْـــحُ ظَـــلاَمٍ لَـــوْ تُـــثَارُ عَـجَاجَةٌ[3] لَـمَا لَمَعَـتْ فيهَا السُّيُـوفُ البَوَاتِـكُ[4]
دُجـىً لَوْ سَرَتْ فِيـهَا الشَيَاطِينُ تَرْتَقِـي إلَـى السِـرِّ لَـــمْ تَخْلُـصْ إليهَا النَيَازِكُ

مركّب هذه الصّورة، كما نرى، العنصر البصري، وبخاصّة اللّوني منه، ذلك أنّ:

الظَّلاَمُ ← لون أسود ← مُـدرك بصـري
عَجَاجَةٌ ← الدُّخانُ ← لون رمادي ← مُدرك بصري
لمعانُ السُّيوف ← لون أبيض ← مُـدرك بصـري
الدُّجَى ← لون أسود ← مُـدرك بصـري

ومع إنّ " الدُّجَى" أي اللّيل يُمثّل عنصرًا زمنيّا (وقت) فهو أيضا يمثّل عنصرا بصريّا؛ لأنّه يمثّل فضلا عن قيمته الزّمنية قيمة لونية ممثّلة في اللّون الأسود، وهو مُدرك بصري، إلاّ أنّ جمالية هذه الصّورة البصرية ليست متحقّقة من خلال حضور اللّون الأسود في كلّ من " الظّلام والعجاجة والدُّجى" بل من خلال الحالة النفسيّة الكئيبة والمتأزّمة التّي يُثيرها الدُّجى في ذات الشّاعر المتضايقة منه. فَلَيْلُ **"التّطيلي"** شديد العتمة، وهذا طبيعي فقد اجتمعت عليه ظلمتان؛

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص: 164.
2) الديوان، ص:89-90.
3) **عَجَاجَةٌ**: العَجَاجُ هو الدُّخَان والعَجَاجَة أَخَصُّ منه.
4) **البَوَاتِكُ**: القواطِعُ.

ظُلمة اللّيل وظُلمة العمى، والظّلام الّذي تقرأه بصيرة "**التّطيلي**" هو ظلام نفسي مقترن بحالة العمى. وقد استطاع الشّاعر بوساطة هذه الصّورة البصرية المشكّلة من المتناقضات اللّونية "الظّلام والنّور" أن يُعبّر عن ضيقه وتأزّمه من اللّيل.

من خلال ما تقدّم من دراسة صور "**التّطيلي**" البصرية نجد أنها اعتمدت بالدّرجة الأولى على المدركات اللّونية والضّوئية وعلى فعل الحركة في التشكيل، ولكنّها لن تخلص للبصر وحده، بل هي ممتزجة بسائر الحواس والمعنويات، وهذا ما حقّق لها جماليتها ومكّنها من تصوير المحسوسات تصويرا ينمّ عن معرفة ودراية بها، وساعده في ذلك عنصر الخيال وثقافته الواسعة، فتنوّعت مصادر صوره البصرية ما بين أشياء مستقاة من الحياة اليومية للشّاعر وأخرى من البيئة الطّبيعية وغيرها.

وعند فقدان حاسّة البصر يستعيض الشّاعر عنها بباقي الحواس الأخرى، فالحواس عند الشّعراء العميان عامّة تنوب عن بعضها البعض، بل إنّ حاسّة السّمع تنشط عندهم وتكون أكثر دقّة في نقل المحسوسات والتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم.

ب- الصّورة السّمعيّة :

يُعَدُّ السّمع واحد من منافذ إدراك الأشياء وتصوّرها، والإحساس بها، والانفعال لها وتصويرها، ويرى **إبراهيم أنيس** أنّ حاسّة السّمع ذات أهمية أكبر من حاسّة البصر، أحيانا؛ لأنّ السّمع يُسْتَغَلُّ في النّور والظّلام، بينما البصر لا يُستغلُّ إلاّ في النّور، ثمّ إنّه بإمكان الإنسان أن يُدرِكَ الأفكار والمعاني بشكل أسمى وأرقى عن طريق السّمع أقلّ من إدراكها عن طريق البصر(1).

تعتمد هذه الصّورة حاسّة السّمع في النفاذ إلى جوهر الأشياء، ويكون الصّوت وسيلتها في نقل المعنى والتعبير عنه، وهي صورة تستخدم الأصوات في رسم مكوّناتها، إذْ إنّ الأصوات هي الوسيلة للوصول إلى حاسّة السّمع(2).

برع "**التّطيلي**" في تشكيل صوره الشّعرية عن طريق حاسّة السّمع، بسبب ما أوتيه من حسّ صوتي مرهف " وتجدر الإشارة إلى نظرية التعويض بين الحواس، فعن طريق الاعتماد على السّمع وسيلة رئيسة في استقبال المعلومات والمحاولات المتكرّرة في هذا السبيل يمكن للأعمى أن يُوظِّف الأذن بشكل جيّد للقيام باستقبال المعلومات التّي كانت العين مُهيّأة لاستقبالها، عن طريق

1) الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1 (د، ت)، ص:195 .

2) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي حضر، ص: 195 .

الاهتمام بأوصاف المشاهدين أو عن طريق طرح الأسئلة عليهم"[1]. يعني هذا أنّ الأذن تلعب دورا هامًّا في تذوّق جمال الأشياء وبخاصّة المسموعات منها، ولعلّ أكثر ما تغنّى به الشّاعر صوت المرأة المحبوبة، وفي صوت المرأة جذب وهيام يعرفه الرّجال، ويجد الشّاعر الأعمى في حاسّة السّمع، ولا ريب، سبيلا إلى الحبّ والهوى، أو أنّ الهوى نفسه سيجد طريقه إلى فؤاد الأعمى بهذه الوساطة التّي تخلفُ العين في عَقْدِ الغرام، وربط أواصر المودّة بينه، وبين البشر. انظر إلى "**الأعمى التّطيلي**" كيف تأسره محبوبته، وتسيطر على مشاعره بمجرد نطقها حتّى لا يُبدئَ ولا يعيد، بل إنّ قلبه ليذوبُ وجداً وغرامًا لغنائها. يقول في إحدى مقطوعاته الغزلية [2]: (**بسيط**)

غَنَّــتْ فَلَــوْ أَنَّ مَيــــتًّا كَــانَ يَسْمَعُــهَا لَعَــادَ حَــــيًّا كَــأَنْ لَــمْ يَــرْدَ يَــومَ رَدِي

رِفْــقًا بِقَلْبِــــيَ يَا قَلْبِــــــيْ فَإِنَّــكِ قَــدْ أَسْكَـنْتِ مِنْهُ الأَسَى فِي السَّهْلِ وَالجَلَدِ

لَـــمْ تَنْطِقِــي قَـطُّ إِلاَّ ظَلْـتُ أَفْرَقُ مِنْ أَنْ أُسْتَــطَارَ فَلَــــمْ أُبْدِئْ وَلَـمْ أُعِــــدِ

وَلاَ مَــدَدْتِ يَــــدًا لِلْعُـــودِ عَامِــــدَةً إِلاَّ وَضَعْــتُ عَلَيــــهِ أَنْ يَذُوبَ يَــدِي

تمزج هذه الصّورة السّمعية بين الحسّ والذّات، نقل الشّاعر من خلالها صوت محبوبته الجميل عن طريق استخدامه للفعلين (غَنَّتْ، وتَنْطِقِي) ثمّ ينقل الأثر الّذي يخلّفه صوت محبوبته وغناؤها، فلو سمعه ميتا لعاد حيًّا لجماله وحلاوته، ولو سمعه الشّاعر لذاب فؤاده وجدًا وغراما لرقّته وعذوبته، وهي كما ترى صورة نقلت مشهدًا سمعيًّا نتذوّق جماله عن طريق حاسّة السّمع لا عن طريق حاسّة البصر، فللأذن وظيفتها في إدراك المحسوسات، إلى جانب العين، على اختلاف ضروبها ومصادرها، ومعرفة أوزانها وألحانها، ومن ثمّ فلها نصيبها في الحكم بالجمال والقبح في هذا المجال، ألم يقل **بشار بن برد** في بيان أهمية حاسّة السّمع في تحسّس مواطن الجمال[3]: (بسيط)

يَا قَــوْمِ أُذْنِــيْ لِبَعْـضِ الحَــيِّ عَاشِقَــةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَــقُ قَــبْلَ العَــيْنِ أَحْـــيَانَا

1) الأعمى التطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص:92.

2) المصدر السابق، ص: 248 .

3) ديوان بشار بن برد/194/4.

" وفي عالم المكفوفين تحلّ دقائق الصّوت ونبراته الدّقيقة ومخارجه محلّ قسمات الوجه وملامح الطّبيعة "[1]. ومن الصّوت يستشفّ كثيرا من المعاني والحالات النفسية لدى المتكلّم، فمنه تُفْهَمُ معاني الرغبة، والرهبة، والخجل، والحياء، والجرأة، والحبّ أو البغض، والحنان أو القسوة.

و"**للتُّطيلي**" صورة سمعية يحكي فيها صوت الرّعد المزلزل. يقول في وصف سحابة [2]: **(طويل)**

وَقَهْقَهَـــهَ فِيــهَا الرَّعْـدُ مِـنْ كُـلِّ جَانِبٍ   كَمَا هَدَرَتْ فِي الهَجْمَةِ[3] الفُنُقُ البُزْلُ[4]

نقلٌ رائع لصوت الرّعد بناه الشّاعر على استعارة مكنية شخّصت هذا الصّوت حين أسند له قهقهة الرّجال، ثمّ على تشبيه؛ حيث شبّه ذلك بهدير الفحول من الإبل، واختياره للقهقهة وهي الضّحك بقوّة مع تلاحقه استعارة موفّقة لضربات الرّعد الصّوتية المتلاحقة حتّى إنّ قلقلة حرف "القاف" في هذه الكلمة أضفى على البيت الشّعري جرسًا ساعد على إبراز صوت الرّعد الرهيب والقويّ، وهو لقوّته كأنّما يصدر من كلّ جانب، بينما مصدرهُ حقيقة من جهات محدودة، وكذلك الفعل (هَدَرَ) يدلُّ على التلاحق والقوّة، واختياره أيضا للفُنُقُ، وهي الفحول القويّة من الإبل، دون غيرها من أسماء الإبل الكثيرة كلّ ذلك هيّأ نقل صورة صوتية طريفة للرّعد في كلمات معدودة.

يعتمد الشّاعر، أيضا، في نقل بعض الصّور السّمعية الحوار، وذلك مثلما نراه في الأبيات الآتية التّي يُجري فيها حوارا دار بينه وبين حبيبته. يقول[5]: **(بسيط)**

قَالَـــتْ قَعَــدْتَ وَقَـــامَ النَّاسُ كُلُّهُـمُ   أَلاَ يُعَـــلِّلْكَ الأثــــراءُ والـــرُّتَــــبُ؟
فَقُلْـــتُ كُفِّـــي فَمَا تُغْـنِي مُقَارَعَــتِي   فِي أزْمَـــةٍ ضَـــاعَ فِـــي أَثْنَائِــهَا الأَدَبُ
فَاسْتَضْحَكَتْ ثُمَّ قَالَــتْ أَنْتَ فِي سَعَـةٍ   مِــنْ أَنْ تُسِيــمَ وَهَذَا المَاءُ والعُــشْــبُ

---

1) حياة المكفوفين، ب. هنري، ترجمة: جمال بدران وطلعت عوض أباضة، دار النهضة العربية، مصر، (1964)، ص: 61
2) الديوان، ص:109 .
3) **الهَجْمَةُ**: القطعة الضخمة من الإبل.
4) **الفُنُقُ**: الفَتِيّة الضخمة من الإبل، و**البُزْلُ**: جمع بازل وهو البعير الذي استكمل السنة الثامنة ودخل في التاسعة.
5) المصدر السابق، ص:16 .

اعتمد الشّاعر في هذه الأبيات حاسّة السّمع ضمن أسلوب الحوار، صوّر من خلاله عتاب محبوبته له، فإذا هي تلومه عن المصير الّذي آل إليه وعن قعوده في طلب الرزق فيطلب منها هو الكفّ عن عتابه لأنّ ذلك لا يُجدي شيئا في عصر ضاع فيه الأدب وضاع معه الشّعراء، وبخاصّة شعراء المدح، وانتهى عتابها بالضّحك ومحاولتها مواساة الشّاعر. فهذا المشهد صوّره الشّاعر تصويرًا بارعًا فأرانا بحاسّة السّمع وأسلوب الحوار ما يدور بينه وبين محبوبته، فجعلنا نعيش معه تلك اللّحظة الشّعورية، ذلك أنّ الحوار كما يقول **إيريك بانتلي**: "كلام يحتوي الإنسان كلّه، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كلّه"[1].

اتّخذ "**التّطيلي**" من السّمع سبيلاً إلى التأمّل والتفكير، وكأنّه حين فاته أن يسبر الحياة ويصل إلى أعماقها بوساطة العين كما يفعل المتأمّلون والمفكّرون، فإنّه لم يَفُتْهُ ذلك بوساطة السّمع، فهديل الحمام يتحوّل عنده إلى بكاء وعويل، ونَوحه المستمر إلى شعور بحسّ الفقد والفراق والغربة الأبدية إلى العالم الآخر. يقول في رثاء محمد بن حزم[2]: **(وافر)**

نُشَيِّـــعُ بِالبُـــكَا مَـــيْـــتًا فَـــمَـــيْتاً فَـــلاَ وَأَبِيـــكَ مَا نُغْنِـــي فَتِيــــلاَ

وَقَـــدْ أَفْنَـــى الحَـــمَامُ الدَّهْـــرَ نَوْحًـا وَلَكِـــنْ سَلْـــهُ هَـــلْ رَجَـــعَ الهَـدِيْلاَ

الصّورة، هنا، قائمة على حشد صوتي الإنسان والحيوان (البكاء، والنوّاح) ولكنّه صوت حزين يناسب مقام الرّثاء، فلا جدوى، حسب "**التّطيلي**"، من البكاء على هَالِكٍ أو مفقود، فها نحن نسمع الحَمَامَ ينوح ليلاً ونهارًا على فراق الهديل المفقود[3]، ولكنّ ذلك لم يُجْدِهِ شيئاً. ومثل هذا الصّوت الحزين نجده عند "**التّطيلي**" في قصائده التّي يغلب عليها طابع التأمّل والحكمة والاعتبار من الموت؛ أي في قصائد الرّثاء، ومثال ذلك ما نجده في رثائه بعض النساء. يقول[4]:(بسيط)

وَقَـــدْ أَصِيـــحُ بِمِثْـــلِ النَّفْـــسِ مِنْ شَفَقٍ وِدُونَـــهَا مَا يَفُـــوتُ السَّمْـــعَ والبَصَـــرَا

---

1) جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف القاهرة، (د، ط) (د، ت)، ص:104 .

2) المصدر السابق، ص:96 .

3) **الهديل المفقود**: تزعم الأعراب أنّه فرخ كان على عهد نوح عليه السلام فمات ضيعةً وعطشًا، فيقولون: إنّه ليس من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه –لسان العرب، ابن منظور، مادة هَدَلَ.

4) المصدر السابق، ص:43.

يصيح الشّاعر، هنا، بأعلى صوته حزنا على واقع الإنسان في الدّنيا، وحتمية الموت والزوال لكليهما، وأعلن بملء صوته شفقته وحزنه على الفقيدة، وكأنّه يدعو للنجدة من متاع الحياة الزائل، ودعوته الصّارخة بتسليم الأمر للقدر. وهذا ما عبّر عنه الفعل "**أَصِيْحُ**" بما يحمله من معاني الصراخ بأعلى صوت ومحاولة التنفيس عن غمّ داخلي يضايق فؤاده الكليم، وكأنّه يريد من وراء هذا الصّياح أن يمتد صوته ليُسمِع جميع النّاس بحتمية الفناء وضرورة التملّص من متاع الحياة الدّنيا؛ لأنّ مآله في النهاية الزوال والفناء، وبالتالي تكون الصّورة السّمعية قد أدّت دورها في تبليغ الرّسالة إلى المتلقي والتعبير عن رؤية الشّاعر وفلسفته في الحياة الدّنيا.

يركّز "**التّطيلي**" اهتمامه نحو السّمع ليُعطي الصّوت والحديث أهمية بالغة، حتّى يستطيع فهم الحقائق، ومجريات الأمور؛ لأنّ حاسّة السّمع هي الحاسّة والوسيلة الرئيسة التّي تُغنيه عن بصره أحيانا[1]، وهذا ما نجده في حديثه مع الدّنيا، وقد أتعبته في طلب الرّزق وأنزلت به الملمّات والنوائب[2]: (طويل)

وَقَالَــــتْ وَأَصْـــغَيْـــنَا إِلــى زُورِ قَوْلِـهَا وقَـــدْ يَسْتَفِـــزُّ القَـــولُ وهـو كـذابُ

وَغَطَّـــتْ عَلَــــى أَبْصَــارِنَا وقُـــلُوبِـنَا فَـطَالَ عليـهَا الحَـوْمُ[3] وَهِـي سَرَابُ

استعمل "**التّطيلي**" حاسته السّمعية للإصغاء إلى قول الدّنيا فكان مجبرا على ذلك، وقد عرف استفزاز دنياه له من خلال نبرة صوتها الّذي دعاه إلى اتّهامها بالزور والكذب، بل إنّ هذا الحديث جعله يتخيّل غِطَاءً على بصره وقلبه وهو يعرف أنّه سراب، غير حقيقي، بَدَا من التأثير السِّحري لحديث الدّنيا بتلوّنها مع الشّاعر، وبخاصّة أنّه أعمى.

تتحوّل المسموعات عند "**التّطيلي**" إلى تنهيدات وزفرات في موضوع الرّثاء، كقوله يرثي بعض النساء[4]: (بسيط)

وَغَـنـنــــي بزفـيـــري بَيْــنَ تِـــلْكَ وَذِي مَكَــانَ صَـــوْتِـكَ بَيْـنَ النَّايِ والوَتَـــرِ

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:28.

2) المصدر السابق، ص:08.

3) **الحَوْمُ**: القطيع الضخم من الإبل.

4) المصدر السابق، ص:68.

يبدو أنّ قوام الصّورة، هنا، السّمع، حيث توسّل الشّاعر هذه الحاسّة للتعبير عن ما يختلج بداخله من لواعج الحزن والألم إثر فقدان المرثية، فأسمعنا من خلالها تنهيداته وزفراته بدلَ صوت النّاي والوتر، شعورا منه بألم الفَقْدِ والفراق والغربة الأبدية إلى العالم الآخر، فكانت الصّورة السّمعية أحسن وسيلة لنقل هذا الشّعور والتأثير في المتلقي.

وبالتالي نستطيع القول إنّ "**للتّطيلي**" قدرة بارعة على التقاط الأصوات وتكييفها وفق حالته النفسية والموقف المعبّر عنه، فتعدّدت مصادر صوره السّمعية ما بين مصادر إنسانية وأخرى طبيعية دلّت في مجملها على دقّة سمعه ورهافته وقدرته على التعبير عن المواقف المختلفة التّي يعرض لها الشّاعر.

ولا يقتصر الشّاعر الأعمى على حاسّة السّمع فحسب لتحسّس مواطن الجمال في الأشياء والتعبير عن أفكاره ومشاعره بل نجده يوظّف باقي الحواس الأخرى، وبخاصّة حاسّة الشّمّ للإحساس بجمال الأشياء أو قُبحها.

ج– الصّورة الشّمّية:

تعتمد هذه الصّورة حاسّة الشَّمّ في تكوينها وغالبًا ما يستمدّها الشّاعر من الطّبيعة، كرائحة الأزهار والورود، فالشّمّ "نافذة من نوافذ الإدراك الحِسّي التّي تثير لدى الشّاعر إحساسًا بعد أن تكون قد أثارت شعوره، ودفعته إلى تسجيل تجربته الشِّعرية، والفنان المبدع هو من يستثمر ملكاته الحسّيّة في خلق صور جيّدة تجعل المتلقي ينفعل معها، ويُحِسُّ بها، وتحقّق له اللّذة الفنية والمتعة الوجدانية "(1) .

وللشّمّ أثر كبير في حياة المكفوف يعوّضه عن عاهته في بعض الأحيان، وقد نقلت لنا الكاتبة المكفوفة الصمّاء البكماء "**هيلين كيلر**" مشاعرها، فقالت:" إنّني أعرف عن طريق الرّوائح نوع البيت الّذي أدخله، وعرفت مرّة أنّ المنزل الّذي دخلته منزل ريفي قديم؛ لأنّني شممت فيه طبقات من الرّوائح ترَكَتْهَا أُسَرٌ مختلفة سكنت فيه من قبل، وانبعثت من نباتات حوله ومن ملابس، وأثاث خلّفوها وراءهم، وكذلك يمكن أن أعرف نوع العمل الّذي يقوم به بعض الأشخاص من الرّوائح العالقة بهم، مثل روائح الخشب أو الحديد أو الطِّلاء أو العقاقير

1) التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، ص:311 .

الطبيّة..."[1]. يعني هذا أنّ حاسّة الشّمّ عند الشّاعر الأعمى تنشط أكثر في تصوّر الأشياء وتذوّق الجمال، وهي لا تقلّ أهميّة عن باقي الحواس الأخرى في صيّاغة التجربة الشّعريّة والتعبير عنها.

عبّر "**التّطيلي**" عن تجربته الشّعرية من خلال المثيرات الشّميّة، ووظّفها في صوره، وشكّلها تشكيلاً في صياغته، ثمّ إنّ " تفوق العميان في التميّيز عن طريق الشّمّ يرجع إلى تدريب هذه الحاسّة كوسيلة من وسائل تعرفهم على البيئة المحيطة بهم دون أن تكون هناك قدرة خاصّة فائقة يتميّزون بها عن المبصرين"[2]. فهو يتوسّل بالشّمّ ويستخدمه "كآلية من آليات الدِّفاع والتعويض عن عاهته في فَقْدِهِ البصر"[3]، وقد بَدَا ذلك واضحا في شعر "**التّطيلي**" حين صوّر أو نقل مواقف يفوح منها المسك والطّيب، كما يقول في إحدى مقطوعاته الغزلية يصف رائحة المحبوبة[4]: (**بسيط**)

أَلْهُـــو بِمِـسْــكِ شَـــذَاهَا لاَ أُحَـاوِلُ مَـا وَرَاءَ ذَاكَ وَلَـــوْ حَاوَلْـــتُ لَــمْ أُطِـــقْ

فَبِـــتُّ أَحْسِـــبُ أَنِّي قَـــدْ طَرَقْــتُ بِـهَا رَوْضًــا شَمَمْـــتُ بِــهِ طِـيبًا وَلَـــمْ أَذُقْ

رسم الشّاعر في هذه الأبيات صورة تقوم في أساسها على حاسّة الشّمّ وتحمل معنى التعفّف في تغزّله بالمرأة من خلال قوله: (لم أُطِقْ، ولم أَذُقْ)، فيتحدّث عن رائحة الحبيبة التّي تفوح مِسْكًا، وهو يُحاول أن يلهو بمسكها الفوّاح، ثمّ يشبِّهها في طِيْبِ رائحتها بالرّوض الّذي يفوح طِيْبًا ممّا يضفي ذلك على تلك المرأة ألوانا من البهجة والفتنة والسِّحْرِ، فهي طيِّبة دائما، رائحتها زكية أبدًا؛ لأنّها تنفحُ طِيْبًا وهو ملازم لها ولا يفارقها، فالمشمومات الطيّبة من أقوى ما يستولي على إحساسات "**التّطيلي**" ويجعله يشارك الطّبيعة، ويدمج المعنوي فيها بالمحسوس لديه. يقول في وصفه روضة حَزْنٍ[5]: (**طويل**)

وَرَوْضَـــةِ حَـزْنٍ[6] بَيْـــنَ طِيْــبِ نَسِمِيهَا وَبيـــنَ ثَنِـيَاتِ الحَــشَا مَخْلَصٌ سَهْلُ

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:33.
2) الصّورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التُّطيلي أنموذجا، محمد ماجد مجلّي الدّخيل، ص:70-71.
3) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:33.
4) المصدر السابق، ص:88 .
5) نفسه، ص:107-108.
6) **حَزْنٍ**: الحزن المكان الغليظ المرتفع، وروضة الحزن أطيب رائحة من روضة السهل.

تَسِيـــرُ بِـمَا بَيـــنَ الأَحِــبَّةِ مِــنْ هَــوىً رَسَائِــلُ مِنْـــهُ لاَ تُضَيَّـــعُ أَوْ رُسْـــلُ
شَــــذًا تَتَـــهَادَاهُ الأَصَـــائِلُ وَالضُّــحَى تَصِـــحُّ المُنَـــى في صَفْحَتَيْـــهِ وَيَعْتَلُّ

اعتمد الشّاعر، هنا، حاسّة الشّمّ ليعطينا صورة حسّيّة جميلة لرائحة الرّوضة، وقد اختار روضة الحَزن المرتفعة ذات الرّائحة الطيّبة، وأنت تراه مفتونا برائحة هذه الرّوضة، وتذهب به هذه الفتنة إلى جعل طِيْبِ رائحتها رسائلا تسير بين الأحبّة والعشّاق، ويصعد معه هذا الشّعور فيجعلها هدايا يتهاداها وقتا الأصيل والضّحى، فهذا دليل على دوام رائحتها واستمرارها.

استأثرت الرّوائح الطيّبة باهتمام "**التّطيلي**"، فنقل من خلالها مواقف يفوح منها المسك والعنبر والطِّيب والريحان، وتصل به حاسّة الشّمّ في بعض المواقف، وبخاصّة في المدح، إلى جعل طِيب الرياحين مُسبَّبًا عن طيب آباء الممدوح على سبيل التشبيه المقلوب، يقول في مدح ابن حمدين[1]: (**بسيط**)

وَكَـــمْ أَبٍ لَـكَ لَـوْلاَ طِيــبُ عُنْصُــرِهِ لمْ يُوجَــدِ الطِّيْبُ طَبْعًا فِـي الرَّيَاحِيــنِ

يمدح الشّاعر ممدُوحه بصفات مثالية تغرق في الغُلوّ والمبالغة، فيجعل شرف أصله وطِيب آبائه سبباً في وجود الطِّيب في الرّياحين، فلو لم يكن هذا الطِّيب في آباء الممدوح لم يكن الطِّيب صفة متجذّرة في الرّياحين، وكما نلاحظ أنّ الشّاعر اعتمد حاسّة الشّمّ في رسم الصّورة ونقل الفكرة إلى ذهن المتلقي ممّا يجعله يُعْمِلُ فكره من أجل فهم كُنه العلاقة التّي تربط بين طِيب آباء الممدوح، وطِيب الرّياحين، كلّ ذلك عن طريق التشبيه المقلوب، حيث عكس التشبيه لبيان وتأكيد شرف أصل الممدوح، وجعل شرف أصل الممدوح وطيب آبائه سببا في وجود الطِّيب في الرّياحين، وهو نوع من التداعي اللّفظي؛ لأنّه لا علاقة بين طِيْبِ العُنْصُرِ، وطِيْبِ الرّياحين الّذي تَشُمُّهُ الأنوف. فطيب العنصر، هنا، كناية عن شرف الأصل.

ويتخيّل "**التّطيلي**" في افتخاره ومديحه علاقات وروابط تقوم في أساسها على العطور تصل بينه وبين العُلاَ تَهُبُّ كنسيم الرّوض النديّ الّذي يحمل روائح الزّهور والرّياحين. يقول الشّاعر في تهنئة الهوزني بالعيد[2]: (**بسيط**)

هَـــذِي القَصَائِـــدُ واسْـمُ الهوزنــيِّ لها وَهَــا أَنَا وَأَيَادِيـــــهِ الجَـــزِيلَـــةُ لِـي

1) المصدر السابق، ص: 208.
2) نفسه، ص:140 .

بَيْنِي وَبَيْنَ العُلاَ مِنْ ذِكْرِهِ أَرَجٌ[1] مثلُ النَّسِيمِ خِلاَلَ الرَّوْضَةِ الخَضِلِ[2]

يوظّف الشّاعر حاسّة الشّمّ في تشكيل بعض صوره المدحية، مركزا على الجوانب المعنوية فيه. يقول في إحدى قصائده المدحية[3]: **(سريع)**

غَيْثٌ هَمَى بالمَجْدِ في رَوْضَةٍ مَا شِئْتَ مِنْ عِزٍّ وَتَمْكِينِ
فَانْتَشِقَا نَشْرَ التُّقَى إنَّهُ أَطْيَبُ مِنْ نَشْرِ الرَّيَاحِينِ

شكّلت الصّورة الشميّة ،هنا، مركز جذب للمتلقي الّذي يَظَلُّ مأسورًا في دائرة الإيحاءات الدّلالية، فجمال الصّورة يُلْمَحُ في جعل الأشياء المعنوية محسوسة، ذلك أنّ الشّاعر شبّه ممدوحه بالغيث الّذي يسقط على الرّوض، فيبعث هذا الأخير ريحه الطَّيِّب، فيستنشقه الإنسان، ويتمتّع برائحته، ويبالغ في نعت ممدوحه فيشبّهه في طِيْبِ أخلاقه "بِنَشْرِ التُّقَى" أي عطر التقوى، فهو أطيب من نشر الرَّياحين؛ لأنّ سُمعة المسلم وأخلاقه الحميدة عبقة مثل التُّقَى، وتتّضح قدرة الشّاعر الإبداعية على استخدام مفردات الرّوائح في تصويره الفني بهدف رسم صورة شميّة تمتاز بالإبداع والتجديد، حيث ربط بين الرّائحة الطيّبة والأخلاق الحميدة.

وبالتالي نستطيع القول إنّ صور **"التّطيلي"** الشّمّية استقت مادّتها من الطّبيعة الأندلسية بالدّرجة الأولى، حيث وظّف الشّاعر عناصرها في التعبير عن أفكاره ومشاعره، فركّز على الروائح الطيّبة التّي تبعث في النفس الانشراح والإحساس بالسّعادة والجمال، وربّما كانت صور **"التّطيلي"** التّي اعتمد في تشكيلها الألفاظ الدّالة على الشّمّ بمثابة الطِّيب الّذي نثره أحيانا على شعره ليُشعِر المتلقي برائحة أزهار الطّبيعة التّي اشتمّها، وأحيانًا ليُبعِدَ عن المتلقي رائحة الدِّماء التّي انتشرت في قصائده الجهادية، وبخاصّة قصائد المدح.

حقًّا إنّ العطور تتجاوز مواطن التعقّل والحواس إلى مكامن الشُّعور، فَتُوقِظُها، وتُحَرِّكُ نوازع النفس، ويعيش الإنسان حينها لحظات من النشوة والتبهُّج، ومن هنا رأينا كيف اهتمّ **"التّطيلي"** في تشكيل صوره بالطُّيوب والعطور، وتوسّل بها في تشكيل صوره الشِّعرية والتعبير عن معانيه، فكانت سبيله للتعبير عن بعض المعاني والأفكار التّي عجزت عنها بقية الحواس الأخرى. ويعضد

1) **أَرَجٌ**: الأَرَجُ: نفحة الرِّيح الطيبة.
2) **الخَضِل**: الخَضِلُ والخَاضِلُ: كلّ شيء نَدٍ يترشَّشُ من نداه فهو خَضِلٌ، والخَضِلُ: النبات الناعم.
3) المصدر السابق، ص:220

باقي الحواس في تحسّس مواطن الجمال أو القبح حاسّة اللّمس عن طريق عضو اللّمس فينا وهو اليدّ، فيتحسّس الإنسان النعومة والخشونة، واللّيونة والصّلابة.

د- الصّورة اللّمسيّة :

تعتمد هذه الصّورة على ما تتعامل معه حاسّة اللّمس من لين وخشونة، وطراوة وصلابة وغيرها، ويقوم بناء الصّورة على هذه الأمور الملموسة، والفنان المبدع يستطيع أن يستثمر هذه الحاسّة في تصوير المدركات اللّمسيّة من خلال صفاتها من نعومة وخشونة، وطراوة ويبوسة، وملاسة... فاليدّ تعوّض الكفيف إلى أكبر حدّ ممكن عن فَقْدِ نور عينه[1]. يرى **"جان ماري جويتو"** أنّ اللّمس" يُتِيحُ لنا أن نشعر بإحساسات فنية من كل نوع حتّى ليستطيع أن ينوب مناب البصر إلى حدّ بعيد، وإذا كانت حاسّة اللّمس عاجزة عن إدراك الألوان، إلاّ أنّها تطلعنا على ناحية جماليّة لا تستطيع العين وحدها أن تُطلعنا عليها، كالنعومة والرخاوة والملاسة"[2]. و**"الأعمى التّطيلي"** شاعر لا يتذوّق فحسب، وإنّما يلمسُ ويحِسُّ، ويتحسّس ظواهر طبيعيّة وظواهر تعمّق علاقته مع الآخرين، ثمّ ينقل إحساسه للمتلقي ليشاركه هذه المتعة التّي لمسها بيده وأبهره ملمسها، فاهتمّ بتصوير بعض جوانب الجمال في المرأة المرتبطة بحاسة اللّمس. يقول في إحدى مقدماته الغزلية[3]:(بسيط)

وَقَـــدُّكِ الـــناعِــمُ الــريَّانُ أَمْ غُـــصُـــنٌ يَمِيْـسُ[4] لِيْـنًا عَلَـى كُـثْبَانِ يَبْرِيـــنِ
إِذَا انْثَنَـــــى وَهَـــفَا مَـــرُّ النَسِيـمِ بِـــهِ فَأَيْـــنَ مِنْــهُ قَضِيــبُ البَانِ فِي اللِّيـنِ

تُبرز الصّورة، هنا، جمال المحبوبة، عن طريق التشبيه، حيث شبّه الشّاعر قَدَّ محبوبته بالقضيب، وأضفى عليه صفة النعومة ليدلّ على ملاسته وجماله، واستخدم في صورته هذه ما يتّصل بحاسّة اللّمس، في قوله: (الناعمُ، واللِّين) فالنعومة واللّيونة صفتان ندركهما باللّمس، لا بالذّوق ولا بالشّمّ ولا بالسّمع ولا بالبصر، فهو يرسم صورة الفتاة الهيفاء بعد أن يتلمّس قدّها فتبدو له كقضيب البان اللّين وهي ناعمة الملمس .

1) شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، ص:39.
2) مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، جان ماري جويتو، ترجمة الدكتور: سامي الدروبي، دمشق، ط2 (1965)، ص: 73 .
3) المصدر السابق، ص: 211 .
4) **يَمِيسُ**: المَيْسُ التَّبَخْتُرُ، مَاسَ يَمِيسُ ميسًا ومَيَسَانًا: تبختر واختالَ، وغصن مَيَّاسٌ: مائلٌ.

ونجد الصّورة اللّمسية، عند "**التّطيلي**"، تتداخل تداخلاً شديدًا مع المحسوسات الأخرى وتشيع في تضاعيف الصّور حتّى يكون من الصّعب أن نستلّها وحدها، ولو فعلنا لاضطرب بناء الصّورة وتزعزع أو لذهب مَاؤُهَا وفقدتْ جمالها، استمع إليه وهو يصف جمال محبوبته الحسّيّ. يقول[1]: (**بسيط**)

جِسْـــمٌ بَـــرَاهُ الإلَـــهُ حِـــينَ صَـــوَّرَهُ مِـــنْ مَـاءِ لُـؤْلُـؤَةٍ والنَّاسُ مِـــنْ طِيــــنِ
وَحَـــاشَ لِلَّـــهِ أَنْ يُعْـــزَى إلـى بَشَـــرٍ أَوْ أَنْ يُضَـــافَ لحُسْنِ الخُـرَّدِ[2] العِـينِ
أَضْحَـــتْ يَدُ الحُسْـــنِ فِي دِيبَاجِ وَجْنَتِـهِ تُنَمْنِـــمُ السِّحْـــرَ مِنْـهَا فِـــي أَفَانِيــــنِ

يبدو أنّ امرأة "**التّطيلي**" مخلوقٌ من ذائب اللؤلؤ لاَ مِنْ طينة البشر، صوّرها تصويرا خارقا للمألوف باحثًا فيها عن الجمال المقدّس تحت عباءة اللؤلؤة، فيلتمس من مائها الشفّاف الشيء الّذي لا يمكن أن يعثر عليه في أيّ امرأة أخرى، فجمال هذا الماء يمكن أن نتحسّسه بأعيننا، كما يمكن أن نتحسّسه بأيدينا؛ أي بحاسة اللّمس، فالأبيات كما نرى تتّضح فيها حاسّة اللّمـــــس، في قوله: (جِسْمٌ، بَرَاهُ، مَاءِ لُؤْلُؤَةٍ، طِينِ، الخُرَّدِ، يَدُ الحُسْنِ، دِيْبَاجِ، تُنَمْنِمُ)، حيث امتزجت هذه الإحساسات، كما ترى، امتزاجاً قويّا مع محسوسات أخرى، وفرزها عسير، أو غير مقبول عند ذوي الذّوق والنظر.

وحين يُخاطبُ الشّاعر ممدوحه محمد بن عيسى الحضرمي يستخدم حاسّة اللّمس ولكن بطريقة غير مباشرة. يقول[3]: (**وافر**)

وَأَيَّـــا مَـــا فَعَلْـــتَ فَأَنْـــتَ ظِـــلٌّ وَقَـــاكَ اللّـــهُ فَـــيْئَاتِ الظِّـــلاَلِ

يتوجّه الشّاعر بهذا الكلام إلى ممدوحه، فيشبّهه بالظِّلِ، بما يحمله هذا الأخير من معانٍ، ودلالات تجعل الإنسان يُحسُّ بالأمان والبرودة...، فالصّورة كما نرى تبرز الإحساس بالظِّل الّذي لا يكون إلاّ عندما يلمس الإنسان الأثر المعاكس له، وهو الحرارة، فالصّورة، هنا، نجد فيها اتِّقاء من الحرارة بالظِّلِ، وهذا لا نحسَّهُ ولا نشعر به إلاّ بحاسّة اللّمس.

1) المصدر السابق، ص:212 .
2) **الخُرَّد**: الخريدة وخَريد والخرُودُ من النساء: البِكر التي لم تُمْسَسْ قطّ، والخَريدة: اللؤلؤة قبل ثقبها.
3) المصدر السابق، ص:95 .

يستعمل الشّاعر اللّمس في وصف بعض الأشياء، مثل تصويره للأرض في قوله[1]: **(بسيط)**

فَالأَرْضُ مَلْـــسَاءُ لاَ أَمْـتٌ[2] وَلاَ عِـوَجٌ كَنُقطَـةٍ مِـنْ سَرَابِ القَاعِ لَـمْ تَمُـرِ[3]

فالصورة، هنا، تُصَوِّر الأرض بأنّها ملساء، ليس بها ارتفاع أو اعوجاج، فالملاسة والاعوجاج صفتان لا تُدركان إلاّ بحاسّة اللّمس، وبهذا نستنتج أنّ لليدّ في حياة الكفيف شأنٌ أيّما شأن، ليس في الأخذ والعطاء فحسب، إنّما في التحسّس والتلمّس، و"**التّطيلي**" حينما يتذكّر حبيبةُ فإنّ أوّل شيء يشتاق منه كفّاه، وكأنّما أصبح الشّوق إلى تَيْنِكَ الكفين عنواناً للشّوق إلى سائر الجسد والرُّوح. يقول[4]: **(بسيط)**

نَفْسِـــي الفِـــداءُ لَـــهُ مِـــنْ كُلِّ نَائِبَـةٍ وَإِنْ يَكُـــنْ هُـــوَ مِنْـــهَا لاَ يُفَـــدِّينِي

لاَحَـــظَّ مِنْـــهُ سِـــوَى عَيْـــنٍ مُسَهَّـدَةٍ عَبْـــرَى وَشَـوْقٍ إِلَـى كَفَـيْهِ يُحْدِينِـي

عبّر الشّاعر عن شوقه لمحبوبته عن طريق حاسّة اللّمس، ممثّلة في الكفّين لما لهما من أثر في تحسّس الحبّ والجمال الأنثوي.

وفي الشّكوى نجده يصف حاله المزرية ويتوسّل في ذلك حاسّة اللّمس. يقول[5]: (بسيط)

مِـنْ حَيْثُ شِئْـتَ فَـذَرْنِـي إِنَّنِـي زَمِـرٌ[6] وَحَـيْثُ شِئْـتَ فَكِلْنِـي إِنَّنِي حَشَفُ[7]

يبدو أنّ الشّاعر أشار، هنا، إلى ضيق صدره وصغر حجمه وقلّة ثقله، فوصف ثقله بثقل التمر الرديء الحشف وسوء كيله كما أحسّ نفسه ولمس جسمه.

---

1) المصدر السابق، ص:52.

2) **الأَمْتُ**: المكان المرتفع.

3) **تَمُرِ**: المريُ الأرض التي لا شيء فيها.

4) المصدر السابق، ص:212.

5) نفسه، ص:84.

6) **زَمِرٌ**: ضيق الصدر.

7) **حَشَفُ**: التمر الرديء.

اعتمد "**التّطيلي**" في بناء صوره الحسّيّة على تقنية المزج، فجاءت بعض صوره ممتزجة اجتمعت في تشكيلها أكثر من حاسّة، وبان في عناصرها أكثر من محسوس، وبدَا عليها الإتقان، وحسن التأني. يقول في إحدى مقطوعاته الغزلية[1]: (**بسيط**)

بَـــدْرٌ لمُلْتَمِـــسٍ غُـصْـــنٌ لَمُـعْتَنِـــقٍ خَمْـرٌ لِمُغْتَبِـــقٍ[2] مِـسْــكٌ لِمُنْتَشِـــقٍ

كَأَنَّـــمَا الـــرَّوْضُ أَهْـــدَاهَا وَشَيَّـعَـــهَا فَاسْتَصْحَبَتْ لَمَّـةً[3] مِـنْ طَرْبَةٍ[4] العَبَـقِ

حاول الشّاعر أن يوفِّر لصورته القيّم الفنّية المتكاملة، فحرص على نقل المشهد بألوانه، ومسموعاته، وسائر محسوساته، فمحبوبته بدرٌ يَسُرُّ الناظرين، وغصن للمعتنقين، وخمر لذّة للشّاربين، ومسك فتيق للمنتشقين، قد شاركها الرّوض أزهاره الجميلة، فأصبحت تعبق في جوّ من المشمومات والرّياحين. فهي،كما ترى، صورة غزلية وصفية حسّيّة اشتركت في تشكيلها حواس ثلاث، هي: (حاسّة اللّمس، وحاسّة الذّوق، وحاسّة الشّمّ) حاول الشّاعر مدفوعا من خلال امتلاك الآخر والإحساس به بديلا عن فقدان القدرة على إبصاره ورؤيته عيانيًّا. وبالتالي تكون العناصر الحسّيّة التّي تشكّلت منها هذه الصّورة كالآتي:

بَدْرُ لملتمسٍ ← لمس.

غُصْنٌ لَمُعْتَنِقٍ← العناق/ لمس.

خَمْرٌ← ذوق.

مِسْكٌ ← شمّ.

يبدو أنّ الحواس في هذا المشهد الحسّيّ تؤدي الغرض بشكل تامّ، حيث تُقَدِّم صورا حسّيّة متكاملة تشعرك أنّه لا حاجة للبصر في هذا الموضع، وبخاصّة أنّ تكرار حضور حاسّة اللّمس مرّتين في صدر البيت (اللّمس/ العناق) قد أشار إلى درجة عالية جدّا من الاقتراب حدّ الالتحام

1) المصدر السابق، ص: 88.

2) **مُغْتَبِقٌ**: الغَبَقُ والتَّغَبُّقُ والاغْتِبَاقُ: شُرْبُ العشيّ.

3) **لَمَّةٌ**: اللَّمَّةُ الشيء المجتمع.

4) **الطَرْبَةُ**: واحد الأطراب، وهي نقاوة الرّياحين.

بين الرّجل والمرأة بشكل بَدَا فيه الشّعور باللّذة أكبر من لذّة البصر والمشاهدة والتمتّع بالجمال، ثمّ الصّورتين الذّوقية والشّميّة اللّتان تمثلان امتدادا للصّورة الأولى اللّمسية محقّقتين بذلك شعورا عاليًّا بالإحساس بالتواصل واللّذّة الّذي قد يكون في هذا الموضع قد أغنى الذّات عن لذّة المشاهدة، فهذه الصّورة منذ مطلع البيت نجد أنّها استغنت عن حاسّة البصر وأقصتها عن الفعل حين استبدلتها مباشرة بحاسّة اللّمس، فالبدر هو مُدرك بصري لا يمكن مشاهدته إلاّ بحاسّة البصر وهي العَيْنُ، إلاّ أنّ الشّاعر نظرا لعماه لم يتمكّن من الاستمتاع بمشاهدة ذلك البدر الجميل وهذا يعني وجود مسافة بينه وبين المرأة لكن الغريزة دفعته إلى إقصاء هذه المسافة تماما عبر حاسّة اللّمس، فغياب حاسّة البصر عوّضه بحاسّة اللّمس، فَأَيُّ معنى للجمال واللّذّة والنشوة لم يحرص الشّاعر على إثارته في تصويره لهذه المرأة الفاتنة، فغالب الحواس قد قسم لها بنصيب، وبذلك يكون الشّاعر قد شغّل أكثر من حاسّة في استقبال هذه الصّورة المعبّرة.

وبالتالي نستطيع القول إنّ الشّاعر قد اعتمد حاسّة اللّمس كبديل عن حاسّة البصر في تشكيل صوره، وهذا مرتبط بشكل مباشر بعاهة العمى، فهو يتحسّس الأشياء بيديه فيحسّ بليونتها ونعومتها وملاستها...وقد وجد في البيئة الأندلسية وبخاصّة الطّبيعية منها ما يُعينه على التعبير عن أفكاره ومشاعره. وتماثل حاسّة اللّمس في التحسّس حاسّة الذوق لما لها من أثر في معرفة طعم الأشياء من حلاوة ومرارة وملوحة...

هـ– الصّورة الذّوقية:

تعتمد هذه الصّورة حاسّة الذّوق في التعبير عن جمال الأشياء أو قُبحها، فنتحسّس ذلك من خلال طعمي الحلاوة والمرارة... فتذوّق الأشياء له أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها وتصويرها.

تُعدُّ حاسّة الذّوق من الحواس الهامّة في إدراك الجمال، إذ يلجأ إليها الشّاعر في كثير من شعره ليقدّم صورًا نُحِسُّ لدى قراءتها أنّ لسانه فيها يتلمّس مواطن الجمال والفنّ، فيُصوّر في أساليب مختلفة طعوم الرُّضاب والريق والشّهد والمدام والحلاوة، والمرارة، وغيرها ذلك أنّ " تذوّق الأشياء له أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها، وتصويرها "[1]، وبالتالي يكون التذوّق هو العنصر الّذي تُبنى عليه الصّورة الشّعرية، وطعوم المدركات الذّوقية تختلف، منها المرّ، والحلو، ومنها الحامض، وغير ذلك، والشّاعر المكفوف يستطيع عن طريق إدراكه الأشياء بهذه الحاسّة أن يُوظِّفَهَا

1) التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، ص:314 .

في تشكيل صوره الشِّعرية، ليعوض بها عن حاسّة البصر، و"**التّطيلي**" من بين الشّعراء العُميان الّذين عوّضوا بالتذوّق مَا يُعانونه من نقص في جميع المواقف الحياتية، فوجد لذِكر محبوبه لذّة وحلاوة تفوق المنَى التّي جعلها مضرب المثل في التمتّع باللّذّة والراحة. يقول[1]: **(طويل)**

وَذِكْـرُكَ أَحْـلَى أَوْ أَلَـذُّ مِـنَ المُنَـى وإِنْ قِيْـلَ أَحْلَى أَوْ أَلَـذُّ مِـنَ الشَّهْـدِ

يركّز الشّاعر في وصفه للخمرة على المذاق الحلو لها. يقول[2]: **(طويل)**

وَشَعْـشَـعَ لِـي مِـمَا هُـنَاكَ مُدَامَـةً مَـذَاقَتُـهَا تُغْـرِي وَنَكْـهَتُـهَا تُسْلِـي

يلعب الذّوق دوراً هامّا في تشكيل هذه الصّورة؛ فالخمرة التّي أراد الشّاعر شربها تتمتّع بطعوم مغرية ومُسليّة، والإغراء والتسلية يكونان في مقام الفرح والسّعادة، والإحساس بالسّعادة معناه الإحساس بحلاوة الدّنيا. ونجاح الصّورة نراه في قدرة الشّاعر على الجمع بين الذّوق وتجسيم مذاق الخمر ونكهتها في صور حيّة خاصّة عمومًا بالإنسان، فالإغراء والتسلية غالبا صفات خاصّة بالإنسان وليس بالخمرة، وفي هذين الوصفين (الإغراء والتسلية) من التمتّع بالشيء والتلذّذ به والاستمتاع بجماله وحلاوته ما ليس في غيره من الصّفات الأخرى، إلاّ أنّ الشّاعر، هنا، نسبهما إلى الخمرة ليُعبِّر عن شدّة حلاوتها.

وقد يجمع الشّاعر بين حاستين في صورة واحدة، كجمعه بين الذّوق والشَّمِّ. يقول في خاتمة قصيدته التّي مدح بها ابن اليناقي[3]: **(طويل)**

أَتَتْـكَ قَـوَافِـي الشِّعْـرِ أَمَّـا مَذَاقُـهَا فَشَهْـدٌ وَأَمَّـا نَشْـرُهَا فَقَـرَنْفُـلُ

أُنظر إلى التعبير وَمَا يُضْفِيهِ مذاق تلك القوافي من حلاوة، وعطرها من طِيْبِ رائحة؛ فالشّاعر أهدى إلى ممدوحه شعرا يحمل صفات تدلّ على جماليته، فيركّز على صفتي الحلاوة وطِيْبِ الرائحة، فشِعره هذا يُشبه العسل في حلاوته، وريحه يشبه القرنفل في طيبه، وهل يُعقل أن نتذوّق حلاوة ذلك الشِّعر أو أن نشمّ رائحته؟ وما هذا إلاّ دليل على جمال تلك الكلمات والعبارات التّي حواها ذلك الشِّعر، فمن شدّة حلاوتها وعذوبتها حتّى أصبحت كالعسل طعماً وكالقرنفل رائحة،

1) المصدر السابق، ص: 28 .
2) نفسه، ص: 122 .
3) نفسه، ص: 129.

فالصّور، كما نرى، اعتمد الشّاعر في تشكيلها على حاستي الذّوق والشّمّ، فهو يجد للقوافي طعوماً وروائحا تتخلّل الحواس.

وقد يجمع الشّاعر بين صفتيْ الحلاوة والمرارة في صورتين متقابلتين يغلب عليهما الطّابع المجازي في وصف طعم الموت. يقول[1]: (**خفيف**)

خُـــذْنَ بِــي مَأْخَـذًا مِنَ الموْتِ حُلْـواً إنَّ مَــوْتَ الصُـــدُودِ مُـرُّ المَــذَاقِ

ينقل الشّاعر من خلال هذه الصّورة فكرته حول الموت عن طريق التوظيف المجازي لطعمي (الحلاوة والمرارة)، فالموت الحقيقي في نظر الشّاعر أحلى من موت الصّدود، وموت الصّدود ،هنا، كناية عن الفراق والبعد؛ لأنّ هذا الموت (موت الصّدود) مُرُّ المذاق، وذلك لما يُذِيقُه لمتذوِّقِهِ من ألم يجعله يتجرّع مرارة الأسى، وتتحقّق جمالية هذه الصّورة عن طريق طعمي الحلاوة والمرارة، فبالحلاوة نتذوّق جمال الشيء، وبالمرارة نتذوّق قُبح الشيء، وقد كان لحاسّة الذّوق دور في تشكيل هذه الصّورة وإبراز المعنى الّذي أراد الشّاعر أن يُعبّر عنه.

ويقول في وصف الشّجر الّذي يُصْنعُ منه الرّمح[2]: (**طويل**)

وَلَـــذَّ جَـــنَـــاهُ واللِّـــوَاءُ يَـــؤُودُهُ كَعَهْـدِكَ إِذْ يُزْهَـى بِـهِ الـوَرَقُ الجَـثْلُ[3]
وَقَـدْ كَانَ مُرًّا وَهُوَ في الخِصْـبِ مَائِــسٌ فَكَــيْفَ تَرَاهُ حِـينَ أَزْرَى بِـهِ المَحْـلُ[4]

جمع الشّاعر في هذه الأبيات بين طعمي (الحلاوة والمرارة) في تذوّقه لمادة الصّورة، وقد جمع بين هذين النقيضين ليوضّح حال الشّجر الّذي يُصنع منه الرّمح قبل الجني وبعده، فجني هذا الشّجر لصنع الأرماح لذيذ، كما أنّ هذا الشّجر كان مُرَّ المذاق، وهو خصب غضّ.

وتتداخل الحواس عند "**التّطيلي**" وتسهم إسهاما واضحا في صياغة الصّورة، ومثال ذلك قوله في سهرة خمرية[5]: (**خفيف**)

قُمْــتُ أَسْقِيــهِ مِـنْ لَمَــى ثَغْـرِهِ العَــذْ بِ عَلَـى صَحْـــنِ خَـــدِّهِ المَـرْقُــومِ

1) المصدر السابق، ص: 85 .
2) نفسه، ص: 107 .
3) **الجَثْلُ**: الكثير الملتف.
4) **أَزْرَى بِهِ المَحْلُ**: بعد أن قطع وجفّ ما فيه من ماء ليتخذ رُمْحًا.
5) المصدر السابق، ص: 165.

بَيْـــنَ لَيْـــلٍ كَخُضْـــرَةِ الـرَّوْضِ فِـي الحُسْـنِ وَصُبْـــحٍ كَعَـرْفِـــهِ فِـــي الشَّمِيـــمِ
وَكَـأَنَّ النُّجُـــومَ فِـــي غَـــبَشِ[1] الصُّبْـــحِ وَقَـــدْ لَـفَّــــهَا فُـــــرَادَى بِتُــــومِ
أَعْـــيُـنُ العَاشِقِيـــنَ أَدْهَـــشَـــهَا البَيْـــنُ فَأَغْضَـتْ[2] بَيْنَ الضَّـنَا[3] وَ الوُجُـومِ[4]
فَاحْتَـــسَاهَا صِـــرْفًا عَلَـــى نَغَـــمِ الأَوْ تَـــارِ مِـــنْ مُطْلَـــقٍ وَمِـــنْ مَزْمُـــومِ[5]

تلتقي في هذا المشهد أكثر من حاسّة للتعبير، ولتحرّي الشّاعر الدقّة في الوصف عمد إلى توظيف عدّة حواس منها البصر، والشّمّ، والسّمع، فهنا يلتقي التذوّق "أسقيه، العذب، احتساها، صِرْفًا" والتأمّل البصري، في قوله: "صَحْنِ، خَدِّهِ المرْقُومِ، خُضْرَةِ الرَّوْضِ فِي الحُسْنِ، غَبَشِ الصُّبْحِ" والرّائحة، في قوله: "كَعَرْفِهِ فِي الشَّمِيْمِ"، والمسموعات، في قوله: "نَغْمِ الأَوْتَارِ، مُطْلَقٍ وَمَزْمُومٍ" وتتلاقى هذه الأشياء مع طبيعة الزّمان "اللّيل والصُّبْحُ" والمكان " الرَّوْضُ والنُّجُومُ"، والحالات الوجدانية "العِشْقُ والوُجُومُ"، فيتحوّل السّقي من الخمر في آنيتها إلى السّقي على صحن الخدّ، ولا يتحقّق التلذّذ بشربها إلاّ بارتباطه بالسّماع، كأنّما قُسمت رشفاتُ الشُّرب على أنغام الأوتار، وإيقاعاتها المتنوّعة، ويتمُّ ذلك عند إدبار اللّيل، وإقبال الفجر، فإذا الرّوض يُمتِعُ، وإذا الصُّبح عَرْفٌ يُشَمّ، فالصّورة ،كما نرى، مزيجٌ من المذوق والمبصر، والعرف المشموم، والأنغام من مطلقٍ ومزموم.

والملاحظ على الصّورة الذّوقية عند **"التّطيلي"** أنّه أكثر فيها من استخدام الطّعم الحلو، وربّما في ذلك دلالة على محاولته اجتياز كلّ العقبات التّي تقف في طريقه، وبخاصّة آفة العمى التّي ابتُلِي بها والتّي حالت بينه وبين تذوّق الجمال بمعناه الحقيقي، فاستعاض عنها بالحواس الأخرى، حيث وجد فيها مبتغاه في التعبير عمّا يجول في خُلدِه من مشاعر وأفكار .

تبيّن من خلال دراسة الصّورة الحسّيّة عند **"الأعمى التّطيلي"** أنّه وظّف الحواس بجميع أشكالها وأنواعها، فعندما أراد تصوير المعنى بصورة شيء مرئي لجأ إلى الصّورة البصرية، أمّا إذا أراد

---

1) **غَبَشُ**: الغبشُ: شدّة الظلمة، وقيل هو بقية الليل، وقيل: ظلمة آخر الليل.
2) **أغْضَتْ**: غضَّ طرفه وبصره يغُضُّهُ غَضّاً وغضاضا وغِضاضاً غَضَاضةَ، فهو مغضوضٌ غضيضٌ: كفَّهُ وخفضَهُ وكَسَرَهُ.
3) **الضَّنَا**: المرض، والضنى: الأوجاع المخيفة.
4) **الوُجُومُ**: السكوتُ على غيظٍ، وهو أيضا الحزنُ.
5) **المُطْلَقُ والمَزْمُومُ**: من المصطلحات الموسيقيةُ المتّصلة بالعود.

أن يُسْمِعَ المتلقي صوتا مَا فكان يلجأ إلى الصّورة السّمعية، وهكذا إنْ أراد أن يُضفي مَلْمَسًا مَا لصورته أو طعما أو رائحة فإنّ لكلّ غرض منها حاسّة تسيطر على الصّورة.

ولنا نسأل ماذا حقّقت هذه الحواس للصّورة الشّعرية؟ والإجابة عن هذا السؤال قد تكمن فيما يقوله صاحب كتاب الصّورة والبناء الشّعري مِنْ " إنَّ مخاطبة الحواس، والتمرّد على الدّلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرّك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسّي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهمّ ما ينبغي أن يتحقّق في الصّورة الشّعرية، وفي الصّورة داخل البناء الشعري، والصّورة أو الصّور تكثيف هادف إلى الانتشار وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحّد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلّف الانسجام"[1] .

وبالتالي نستطيع القول إنّ الصّورة الحسّيّة أدّت دورا هامّا في نقل المعنى والتعبير عن أفكار الشّاعر ومشاعره، غير أنّ الصدارة فيها كانت للصّورة البصرية، وهذا ما يدلّ على حذق الشّاعر وبراعته في التصوير الفني الّذي أراد أن يُجاري فيه الشّعراء المبصرين أو يفوقهم أحيانًا.

ثانيًا– تشكيل الصّورة عن طريق الرّمز والإيحاء:

الصّورة الشّعريّة علاقة لغوية خاصّة يُقِيمها الشّاعر، ويمكن استثارتها مرّة على سبيل المجاز، ولكن إذا تكرّرت بشكل ثابت، كعرض وتمثيل في وقت واحد فإنّها تصبح رمزا، بل ربّما أصبحت جزءا من نظام رمزي[2] فهناك علاقة وثيقة بين الرّمز والصّورة، وهي "علاقة تفاعل ضمن جدلية التأثّر والتأثير، فالصّورة هي الرحم الدافئ الّذي ينمو فيه الرّمز، فهي من خلال عناصرها المتمثّلة بالواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال تُضيف إلى الرمز أشياء جديدة، وتضعه ضمن مناخ خاصّ يكفل وصوله إلى المتلقي وتأثيره فيه، كما أنّها من خلال طبيعتها الحسّيّة تساعد على تجسيد الرّمز، وعلى وضعه ضمن مساحة الحواس"[3]. يعني هذا أنّ الصّورة هي منشأ الرّمز، ففيها يكبر ويترعرع، وعن طريق الحواس يتجسّد ماثلا للعيان.

1) الصّورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص:38.

2) نظرية الأدب، رنيه وليك وآوستن وآرن، ص:257-258.

3) الصّورة الفنية في قصيدة الرُؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، سوريا، (د، ط) (1996)، ص: 267.

إنَّ الصّورة الرّمزية تظهر من نتاج تفاعل بين الشّاعر وما يحمله من مشاعر وأحاسيس وأفكار وموروث، وعالم الواقع وما فيه من أحداث (1).

وقد وصل الدكتور **"يحيى الأغا"** إلى تحديد ماهية الرّمز، بقوله: "والرّمز في القصيدة الشّعرية هو أن يُعبِّر الشّاعر عن مشاعره برموز تُتيحُ لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النّص ... فالرّمز الشّعريّ له علاقة بالواقع المحسوس حين يتحوّل هذا الواقع إلى ملكات شعرية منبعها النَفْس"(2).

يعني هذا أنّ الكلمة المعجمية تتحوّل إلى رمز مُعبِّر، وتكون مشحونة بدلالات مُعبِّرة تخدم الفكرة والنّص بصورة عامّة من خلال طريقة توظيفها في النّص الشّعري، وبالتالي يَغْدُو الرّمز صورة إيحائية قد تكون حسّيّة أو مجرّدة، ويحولُ بنا إلى غموض مكثّف، وهذا الرّمز الفني يُثير المتلقّي ويتركه في عملية اصطياد المعاني والتأويلات، حيث ينطلق الرّمز الشِّعري، هنا، من النفس الشّاعرة التّي لا تُدرك مُقابلتها بالعناصر الواقعية الطّبيعية، فتصبح الصّورة بذلك مُنتمية إلى عالم مثالي جدّا.

والشّاعر في استخدامه الرّمزي للّغة إنّما يَعْمَدُ إلى الألفاظ الموحية والمعبِّرة ذات الدّلالات القويّة. وهذا ما نجده عند **"الأعمى التّطيلي"**، حيث يجد الدّارس لشعره أنّ هناك صُوّرا بعينها تكرّرت في شعره ممّا يجعلها تحمل طابع الرّمزية في التعبير، وتكشف عن نفسية الشّاعر، وتُجْلِي المناطق الغائمة في نفسه، ومن أبرز هذه الصّور المتكرّرة بكثرة عنده، نجد:

أ- صورة السّيـــــف

ب- صورة الصّحراء.

ونقتصر، هنا، على ذِكر بعض النماذج من هذه الصّور وتحليلها.

2-1- صورة السّيف:

يتخطّى **"الأعمى التّطيلي"** رمزُ السّيف كمُكوّن معروف ومحسوس عند العامّة من أنّه أداة حربية، ووسيلة للدّفاع عن النفس والذود عن الحمى، فينعطف به إلى اتّجاه رمزي غني بالإيحاءات، حيث وظّفه كأسلوب رمزي في صياغة صورته الشّعريّة الحافلة بالخيال الواسع، ليُعبِّرَ بشكل أكبر

1) الرمزية والرومانسية قي الأدب العربي، فايز علي، القاهرة، ط2 (2003) ، ص:173

2) البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، يحي الأغا، دار الحكمة، فلسطين، ط1 (2000)، ص: 276-277.

عن قوّة ممدوحيه وشجاعتهم في حروبهم ضدّ الأعداء، وقد وردت صورة السّيف في شعر "**الأعمى التّطيلي**" في قصيدة المدح بخاصّة؛ وذلك لتوافر هذه الأخيرة على مشاهد قويّة وعنيفة يغلب عليها الطّابع الحربي، ولأنّ الشّاعر عاش في عصر المرابطين، وفي ظلّ آل تاشفين، وأنّ هذه الدّولة قامت على عقيدة الجهاد التّي كانت سنداً قويًّا في بقائها أكثر من نصف قرن، فكان السّيف من أهمّ الأسلحة المستعملة في القتال، وقد ورد ذكره تبعًا لذِكْرِ الحرب، وما دار فيها من قتال، ونوّع الشّاعر في أسمائه وصفاته، فمنها ما يتعلّق بالحِدّة والمضاء، ومنها ما يتعلّق بالصّلابة وصفاء المعدن، فهو رقيق الشّفرتين، وهو الصّارم المصقول...، وتداخلت هذه الأسماء والصّفات، وذُكِرت جميعها للدّلالة على قوّة السّلاح، ومضائه وفتكه بالأعداء في كثير من مواضع شعره.

كان "**التّطيلي**" رجُلاً طموحا إلى المجد يعمل من أجله، ويسعى إلى تحقيقه في ممدوحيه، ويرى في السّيوف الصقيلة أداة لما يبغيه من أماني، فجاء السّيف في شعره مُوازيًا للخلاص والقوّة العادلة التّي تصل بنا إلى تحقيق الخير والسّلام، أنظُر إليه وهو يتحدّث عن سيف أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين، وما يفعله في الأعداء[1]: (**خفيف**)

وَسُيُــــوفُ الأَبْــطَالِ[2] تُـرْعِــدُ مِــمَّا ... فَعَلَــتْ فِـي جَمَاجِـمِ الإِبْـطَالِ[3]
كُـــلُّ مَاضِـــي الشَّــبَا[4] يُعَــوِّدكَ القَتْـ ... لَ وَإِنْ لَــمْ تُعِـــدَّهُ لِلْقِـــتَالِ
مُحْـــرِمٌ يَسْتَــحِـــلُّ كُـــلَّ دَمٍ بَسْــ ... لٍ[5] بِبَــسْــلٍ مِــنْ حُكْمِـهِ وَحَلاَلِ
يَتْــرُكُ المُعْلَمِيــنَ[6] فِــي الحَـرْبِ كَالْبُـدْ ... نِ[7] وَمَـــا أُعْلِمُـوا بِــهِ[8] كَالنِّـعَالِ

1) المصدر السابق، ص:100.
2) **الأَبْـطَالُ**: ربّما يقصد بهم ممدوحيه.
3) **الإِبْطَالُ**: ربّما يقصد بهم الأعداء.
4) **الشَّبَا**: الشَّبَاةُ: طرف السيف وحدُّهُ.
5) **بَسْلُ**: البَسْلُ: الحرام.
6) **المُعلمينَ**: الأبطال المتميزين في الحرب.
7) **البُدْنُ**: الجِمَالُ.
8) **أُعْلِمُوا بِهِ**: شاراتهم في الحرب.

يَخْلَـــعُ الغِـمْـــدَ وَالحمَائِـلَ مُعْـــتَا ضًا بِلَبْـسِ الأَشْلاَءِ[1] وَالأَوْصَالِ[2]
صَـدِئَـتْ صَفْحَـــتَاهُ مِـــنْ مُهَـجِ[3] القَتْـ لَى عَلَـــى قُـرْبِ عَهْـدِهِ بِالصِّـقَالِ
عُلِّقَـــتْ فَـــوْقَ مَتْنِـــهِ أَكْـــرُعُ النَّمْـــلِ وَفِـــي حَـــدِّهِ قُلُـــوبُ الـــرِّجَـــالِ

تُشكّل هذه الأبيات صورة بصرية رامزة في وصف سيف الممدوح الّذي أكثر به القتل وأعمله في نحور الخصوم والأعداء، لذا فهو سيف مُرعبٌ لهم حادٌّ وقاطعٌ اعتاد القتال حتّى وإن لم يكن مُستعدًّا لذلك، يَحِلُّ دمّ الأعداء، ويترك الأبطال المتميّزين في الحرب كالجمال القويّة، ويبالغ الشّاعر في إضفاء القوّة على هذا السّيف، حيث جعل من أعضاء الأعداء ولحومهم المتفرّقة لباسا له إذا خُلِعَ من غمده، فعلى الرّغم من حداثة عهده بالصّقل إلاّ أنّ صفحتيْه صدئتا من كثرة سفكه للدّماء، وفي قوله **"صَدِئَتْ صَفْحَتَاهُ"** كناية عن أنّه سيف قويٌّ لا يكلُّ ولا يملُّ من القتال، إنّها سيوف الأبطال تنطق بما فعلت في هامات الأعداء وذوائبهم، فتصدأ صفحات السّيوف من دمّ القتلى الكُثُر وهي مازالت في أوّل عهدها بالصّقل والمسح، فمتونها تحمل أكرع النمل من الحدّة والمضاء، وفي هذا دلالة على شدّة خفّتها، أمّا حدّتها فتحمل قلوب الرّجال وفي هذا دلالة على شدّة قوّتها، فالصدأ في السّيف، هنا، صفة إيجابية تدلّ على قوّته من ناحية وتُخفِي وراءها قوّة الممدوح البطل المجاهد في ساحة الوغى من ناحية أخرى.

ومثل هذه الصّورة نجدها في موضع آخر من قصيدته الّتي مدح بها أبا العلاء بن زهر وابنه أبا مروان. يقول في وصف سيف ممدوحه[4]: **(طويل)**

وَكُـلُّ رَقِيــقِ الشَّفْـرَتَيْـنِ مَتَـى يَخُــضْ إلى المَجْدِ بَحْرَ المَوْتِ وَهُـوَ شَفِيرُ[5]
كَفِـيـــلٌ بِأَرْوَاحِ الأَنَـــامِ مُـــوَكَّـــلٌ عَلِيـمٌ بِأَسْـــرَارِ الحَـــمَامِ خَـبِيــرُ
حَـــذَاءَكَ مِنْـــهُ حِيْـــنَ يُغْمَـدُ رَوْضَـــةٌ وَدُونَـــكَ مِـنْـــهُ إِذْ يُسَـــلُّ غَدِيـــرُ
لَـــهُ كُـلَّ يَـــوْمٍ فِـي أعَادِيـكَ وَقْعَـةٌ تَحَـــارُ مُـــنَاهُـــمْ دُونَـــهَا وتَحُـــورُ

---

1) **الأَشْلاَءُ**: أشلاءُ الإنسان: أعضاؤه بعد البِلَى.
2) **الأوصَالُ**: المفاصل.
3) **مُهَجُ**: المهْجَةُ خالصُ النفس.
4) المصدر السابق، ص:62.
5) **شَفِيْرُ**: حَدُّ الوادي وحرفه، يعني أنّ لبحر الموت شفيرا.

أَطَـلَّ عَلَيْـهِـمْ بِالمَـنَايَا غِـرَارهُ فَهَـلْ عَلِمُـوا أَنَّ الحَـيَاةَ غُـرُورُ

يتحدّث الشّاعر في البيت الأوّل عن السّيف ويصفه بأنّه رقيق الشّفرتين وهذا دلالة على حدّته ومضائه، ومتى يعزم الحرب والقتال تجد له بحرا من الأموات، وهذه مبالغة في وصف قوّة هذا السّيف عن طريق الاستعمال المجازي لكلمة "**بحر**" التّي أسندها إلى الموت، فهل يُعقل أن يكون للموت بحر؟ بالطبع لاَ فهذا دلالة على كثرة القتلى في الحرب، إضافة إلى كثرة الدّماء، فالكلمة، هنا، أدّت دورا مُهمّا في عملية التصوير الفني، فاكتسبت شحنة شعورية كثيفة نتجت من تشكيلها في نظام مُعيّن يختلف عن شكلها في النثر، وهي بذلك تُضيف إلى المعنى دلالات غير متوفّرة في معانيها المعجمية.

أُنظر كيف ينتقل بالسّيف إلى جنس آخر فيجعله يتكفّل بأرواح الأنام، وخبير بأسرار الحَمَامِ؛ أي الموت عن طريق الاستعارة المكنية، ثمّ يستمر الشّاعر في وصف قوّة هذا السّيف وشدّة وقعه في الأعداء، فحينما يُغْمَدُ تجده روضة جميلة غنّاء هادئة، وحين يُسَلُّ تجده غدير ماء هائج ومضطرب، ثمّ يعمد إلى بيان قوّة هذا السّيف من خلال وصف شدّة وقعه على الأعداء، فهو يطلُّ عليهم بالموت الحتمي، ولنتأمّل قوله هذا "فهل علموا أنّ الحياة غُرُورُ؟**!**" لنرى شدّة وقعه على أنفس الأعادي، ففي نظر الشّاعر أنّ حياة الأعداء محدودة بهذا السّيف، فلا يغترّ منهم من ظنّ أنّ الحياة مستمرة إلى أمد بعيد، فما هي في الحقيقة إلاّ متاع وغرور إلى حين، كل ذلك سببه سلاح الممدوح القويّ الفتّاك القاتل للأعداء المتمثّل في السّيف.

ونجد في تصوير الشّاعر للموت الّذي خطف إحدى زوجاته صورة رائعة يقابل فيها بين السّيف في قوته وبين الموت ابتكرها خيال التّطيلي من واقعه السّياسي. يقول[1]: **(وافر)**

وَكُـلَّ مُجَـرَّبٍ ذَرِبٍ[2] تَحَـلَّـى بِوَسْـمٍ لاَ يُضَـافُ إِلَـى ضَـرِيبِ[3]
تَـرَى المَـوْتَ الـزُؤَامُ يَجُـولُ فِيـهِ مَـجَـالَ السِّحْرِ فِـي اللَّحْظِ المُرِيبِ

أفصحت الصّياغة اللّغوية لهذا التركيب الشّعري عن صورة تشبيهية اشتملت على نظرة الشّاعر إلى الموت نظرة جمالية من حيث الحُسن، فتمخّضت عن ذلك الفاعلية المعنوية للصّورة،

1) المصدر السابق، ص: 20
2) **مُجَرَّبٍ ذَرِبٍ**: السّيف القاطع.
3) **ضَرِيبُ**: مَثِيلُ.

حيث قرّب صورة المشبّه (خطرات الموت في السّيف القاطع) من صورة المشبّه به (النظرات السّاحرة في العيون الفتّانة) عن طريق تحقيقه لعنصر التناسب بينهما، فخطرات الموت التّي تظهر في السّيف القاطع ذكّرته بالنظرات السّاحرة في العيون الفتّانة، وذلك لما يحدثانه كليهما من قتل وموت، فقتل السّيف قتل مادّي محسوس، وقتل النظرات السّاحرة في العيون الفتّانة قتل معنوي، فكلاهما بالنسبة إليه موت.

يجد المتأمّل لهذه الصّورة أنّ صورة النظرات السّاحرة في العيون الفتّانة استحضرها خيال الشّاعر المبدع ليقارنها بخطرات الموت في السّيف القاطع، فالقتل والموت هي من أهمّ أوجه التماثل بين رُكني هذه العملية الإبداعية، فَغَدَا السّيف، هنا، رمزا للموت، وقوّة السّيف هذه تتأتّى له من صفاته، وهذا ما نجده في قوله[1]: (**بسيط**)

والصَّـارِمُ العَضْـبُ يَقْضِـي المستميتُ بِـهِ بَـرْقٌ وَلَكِنَّـهُ لِلْهَـامِ مُخْـتَطِـفُ

يَهْتَـزُّ كالغُصْـنِ لاَ مِـنْ لِيْـنٍ مُنْعَطَـفٍ تَخَـالُـهُ أَرِيحِـيًّا وهـو مُلْتَهِـفُ

يَشْفِـي مِـنَ الـدَّنَفِ[2] المُضْنِي وَتَحْسِبُـهُ مُضْنًى تَحَامَـلَ حَتَّـى شَفَّـهُ الدَّنَـفُ

يركّز الشّاعر في وصفه للسّيف، هنا، على صفتين؛ الأولى أنّه صارم للأمور حازم لها، والثانية، أنّه برق في حركته وخفّته في ساحة المعركة، يهتزّ للقتال اهتزاز الغصن النظر المورق، بل أكثر من ذلك فهو دواء شافٍ لكلّ مرض أضنى صاحبه، وفي هذا دلالة على قوّة هذا السّيف وما يُلحقه بالأعداء في الحرب من هلاك يؤدي بهم إلى الموت الحتمي .

وفي صورة أخرى للسّيف. يقول[3]: (**رجز**)

حُـسَامُـكَ المَاضِـي فَطَبِّـقْ وَاخْتَـلِ[4]

بَانِـي المَبَانِـي وَمُـزِيـلُ الـدُّوَلِ

---

1) المصدر السابق، ص:82.

2) **الدَّنَفُ**: هو المرَضُ اللازمُ المخامِرُ، وقيل، هو المرَضُ ما كان.

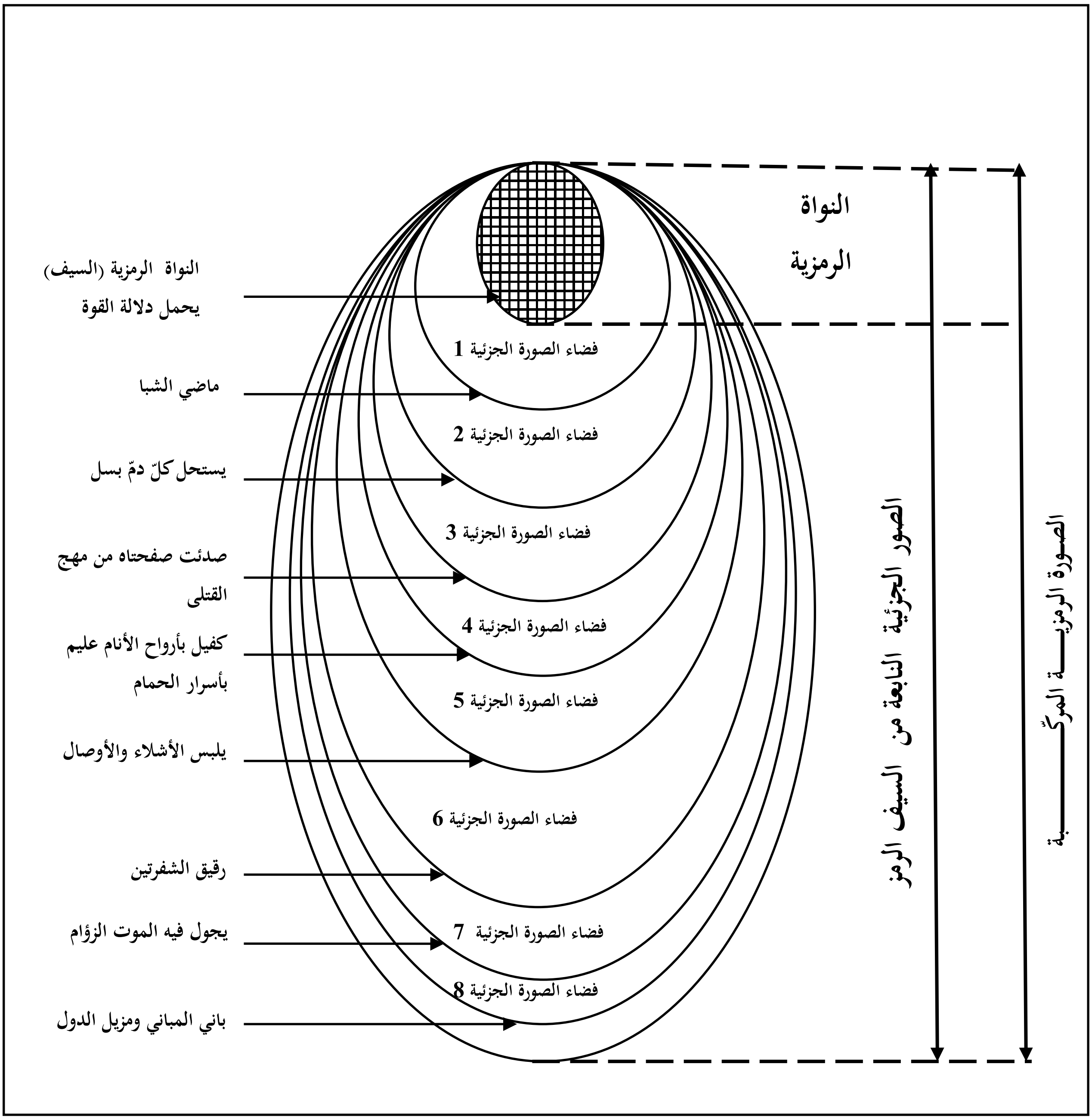
3) المصدر السابق، ص:150.

4) **اخْتَلِ**: اقطع.

تجسّد هذه الصّورة دور السّيف المزدوج في بناء الأمجاد، وإزالته الدّول بفنائها، والقضاء عليها، ذلك أنّ للسّيف مكانة مهمّة في الشِّعر الحربي، فهو "رمز دائم ومستمر للمعركة والمحارب، وله علاقة كبيرة بنفوس المحاربين من جهة وبالموت والقتال من جهة أخرى"[1].

يمثُلُ السّيف عند "**التّطيلي**"، رمزا موازيا للخلاص وإقرار الحقّ ومحق الظّلم والظّالمين، ويمكن أن نمثّل لصورة السّيف الرّمزية بالمخطط الآتي:

1) الزّمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دراسة نقدية نصية، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د، ط) (د، ت) /147/1.



رسم (1) يوضّح بنية الصّورة الرّمزية للسّيف عند الأعمى التّطيلي

من الملاحظ أنّ صورة السّيف الرّمزية، عند **التّطيلي**، تمثُلُ رمزا موازيا لإحقاق الحقّ والقضاء على الكفر وأهله من خلال مساواته بالموت والفناء من جهة الأعداء، فهو مثال واضح على القوّة والشّجاعة، ورمز لإحقاق الحقّ وردع الباطل وأهله.

تتجاوز الصّورة الرّمزية عند "**التّطيلي**" صورة السّيف رمز القوّة والشّجاعة إلى صورة أخرى مُغايرة تماما لهذه الصّورة من حيث دلالاتها وأبعادها الرّمزية، وهي صورة الصّحراء؛ صحراء موحشة غارقة في العمى والضّياع، هي صحراء "**التّطيلي**" كما يُحسّها هو وكما تقرؤها بصيرته .

2-2- صورة الصّحراء:

جاءت الصّحراء في شعر "**الأعمى التّطيلي**" رمزا موازيًّا للعزلة والوحشة والحرمان، وتعبيرا عن حالته النفسية المجدبة، أو عن معاناته البائسة، وظروفه القاسية وأيامه الجافّة والمظلمة، فصحراؤه التّي قد تكون أعماقه تُنبت الكلال فيها والسّأم، وهذا ما نجده في إحدى أراجيزه. يقول[1]: **(رجز)**

وَدُونِــــيَ الأَهْــــوَالُ قُــــورٌ[2] وَأَكَــــمْ[3]
لاَ يَهْتَــــدِي الدَّلِيــــلُ فِيــــهَا بِعَلَــــمْ[4]
مَهَامِــــهٌ فيــــحٌ[5] وَلَــــزْبَاتٌ[6] قُحَــــمْ[7]
تُزْبِــــدُ فِيــــهَا الشَّــمْسُ مِــــمَّا تَضْطَــرِمْ
وَيَنْبُــــتُ الكَــــلاَلُ فِيــــهَا وَالســــأَمْ
فِــي حَيْــــثُ لاَ تُؤْخَــــذُ بِالشَــــدِّ زِيَــمْ[8]

يبدو من خلال هذه المقطوعة أنّ الشّاعر عادَلَ بين مَا يعيشه من آلام وحرمان، والصّحراء المقفرة الموحشة، وذلك من خلال استعماله لنون الوقاية (نِي) التّي تعود على ذات الشّاعر، ممّا يدلّ على أنّ الكلام يخصّ الشّاعر وحده دون غيره، فصحراؤه مظلمة واسعة طويلة (مهامه فيح) يتيه من يمشي فيها حيث لا يهتدي فيها بِعَلاَمَةٍ أو إشارة تُعينه على معرفة الطّريق، فهي تجمع بين

1) المصدر السابق، ص:183.
2) **قُورٌ**: جمع قارة وهي جبل صغير.
3) **أَكَمْ**: جمع أكمة، وهي أصغر من القارة.
4) **عَلَمْ**: علامة أو إشارة.
5) **فِيحٌ**: واسعة.
6) **لزَبَاتٌ**: أزمات.
7) **قُحَمْ**: عِظَام.
8) **زِيَمْ**: اسم ناقة.

السِّعة والصعوبة جرّاء مَا يلاقيه الإنسان فيها من أزمات عِظام، ثمّ يُجسِّد صورة حيّة عن الحياة فيها، فهي حياة تبعث على الإحساس بالكلال والسّأم، وذلك من خلال رسمه صورة استعارية تجسيمية للكلال والسّأم، حيث شبههما بالنبات الّذي ينبت في الصّحراء، فالشّاعر ساوى بين نفسه التّي قاست الحرمان والصدود وبين الصّحراء الواسعة الموحشة. ألا ترى أنّ صحراء "**التّطِيلِي**" معادل للضّياع والموت والفناء، فَقَاعُ نفسه المجدب يُشبه الصّحراء الجدباء، وأيام الحرمان التّي عاشها الشّاعر تشبه الصّحراء الواسعة التّي لا نهاية لها[1] .

ويستمر الشّاعر في إسقاط مشاعره على الطّبيعة ومظاهرها ممثّلة في الصّحراء بما تحمل من معاني الجدب والقحط إضافة إلى إعطائه إيّاها مسحة تشاؤمية توحي بالدّمار والفناء، كما فعل في إحدى قصائده التّي قالها في مدح علي بن يوسف بن تاشفين[2]: (وافر)

وَدُونَــكَ كُــلُّ مَــوْمَــاةٍ[3] فَــيَاحٍ   كَــأَنَّ نَــهَارهَا قَلْــبٌ حَــزِينُ
وَنَــتْ[4] فِيــهَا الــرِّيَاحُ الهُــوجُ[5] حَتَّى   كَــأَنَّ ظهُــورَهَا العُلــيَا بُطُــونُ
إِذَا سَــرَّحْــتَ طَرفَــكَ قُلْــتَ بَحْــرٌ   يَــذَلُّ الطَّــرفُ فِيــهِ وَيسْتَكِينُ
وَقَــدْ لَمَــعَ السَــرَابُ[6] فَقُلْــتَ مَــاءٌ   وَجَــالَ الضَــبُّ[7] فِيــهِ فَقُلتَ نُونُ[8]
كَــأنَّ هِضَــابَــهَا وَالآلُ يَنْــزُو   بِــهَا مَــوْجٌ تَرَاقَــصَ أَوْ سَفِيــنُ

يرسم الشّاعر في هذه اللّوحة صورة دقيقة للصّحراء بعمقها اللانهائي، وشحوبها وكآبتها، وريّاحها وسرابها وحيواناتها وهضابها، وقد تشكّلت هذه اللّوحة من خلال استغلال الشّاعر صور جزئية شكّل منها ألوان لوحته الكبرى، نجده يُشبِّهُ نهارها في هدوئهِ المميت ووحشته القاتلة بالقلب

1) الصّورة الشّعرية عند الأعمى التطيلي، على الغريب محمد الشناوى، ص:206.
2) المصدر السابق، ص: 210.
3) **مَوْمَاةٌ**: المؤمَاةُ المفازَةُ الواسعة الملساء، وقيل هي الفلاة التي لا ماءَ بها ولا أنيس بِهَا.
4) **وَنَتْ**: الوَنَا الضَّعْفُ والفُتور والكلال والإعياءُ، والنَّسيم الواني: الضَّعيفُ الهُبُوبِ.
5) **الهُوجُ**: جمع مفرده هَوْجَاءُ، وهي ريحٌ هَوْجَاء متداركة الهُبوب كأنّ بها هَوَجًا، والهوجَاءُ هي الرِّيحُ التي تَقْلَعُ البيوت، وهي أيضا الشديدة الهبوب من جميع الريَّاحِ.
6) **السَّرَابُ**: ما يُشاهَدُ في نصف النّهار من اشتداد الحرّ كأنّه ماء تنعكس فيه البيوت والأشجار وغيرها.
7) **الضَّبُّ**: حيوان أحرش الذَّنَب، خَشِنُهَ، مُفَقَّرُهُ، ولونه إلى الصُّحْمَه.
8) **نُونُ**: النُّونُ هو الحُوتُ.

الحزين، ورسم تِيْهَ من يمشي فيها وسعيه وراء التماع السراب ظنًّا منه أنّه ماء يروي به غليل عطشه، فظاهرة السّراب من الظّواهر التّي تتحقّق في الصّحراء، فأنت إذا سرحت طرفك فيها وقت القيلولة خُيّل إليك أنّك ترى بحرا عند نهاية مرمى بصرك، والواقع أنّك ترى السّراب الّذي يظنّه الظمآنُ في الصّحراء ماءًا حتّى إذا جاءه لم يجد شيئا، وترى الضبّ فيها فيُخيّلُ إليك أنّه سمكة تسبح في الماء[1]، ولكنْ ألا ترى أنّ في هذه الصّورة غرابة نوعا مَا في كون الشّاعر أعمى، ولم يتسنَّ له رؤية الصّحراء بحيواناتها وسرابها، ولم يشهد صفاتها بمثل هذه الدِّقة والتحديد، فما سِرُّ ذلك يا تُرى؟ يمكن الإجابة عن هذا التساؤل من خلال الرّبط بين نفسية الشّاعر وخياله والصّحراء، فالشّاعر قَصَدَ إلى الربط بين عناصر هذه الصّحراء من الواقع الخارجي الّذي عُرِفت به، وبين عالمه الذّاتي الخاصّ، فأحسَنَ، وقد ساعدته مخيّلته على التقاط تلك الصّور بمثل هذه الدِّقة، وهذا التجويد؛ أي أنّ الشّاعر دمج بين الصّورة الحسّيّة والصّورة النفسية والصّورة البلاغية، فغدت الصّحراء شُغله الشاغل صوّرها في صور متعددة، واعتنى بها وكأنّه يرسم صورته الدّاخلية، فصورة الصّحراء تكشف عن عمق المرارة " فقد قاست نفسه الجوع والحرمان وعاش في قلق وليل دائم"[2].

ويبالغ الشّاعر في نعت الصّحراء وقساوتها، فيدمج في تصويرها بين الصّورة الحسّيّة والصّور النفسية، والصّورة البلاغية. يقول[3]: (رجز)

يَالَـــكِ بَيْـــــدَاءَ كَـعَـيْــنِ الأَحْـــــوَلِ[4]
لَــوْ ظَهَــــرَ المَــوْتُ بِـــهَا لَــــمْ يَنَـــلِ
تَـــــرَى بِــــهَا الوَاضِــــحَ كَالمُــشْتَكَـــلِ

يبدو أنّ الصّحراء تحوّلت عند الشّاعر إلى رمز للموت والفناء فِعْلاً، وذلك من خلال تصويره لها في صور رهيبة مُفزعة تنفر النفس منها، فالشّاعر كما نلحظ قدّم مشهدا لصحراء بهيمة

1) الصّورة الشّعرية عند الأعمى التطيلي، على الغريب محمد الشناوى، ص:208.
2) الصّورة الفنية في الموشحات الأندلسية الأعمى التّطيلي أنموذجا، فيروز الموسى، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، العدد 44 لعام2003، ص:39.
3) المصدر السابق، ص:159.
4) **الأَحْوَلُ**: الحَوَلُ في العين أن يظهر البياضُ في مُؤخرها ويكون السواد من قِبَلِ الماقِ.

غامضة، فجعلنا نقف أمام مشهدين، الأوّل: صورة الأحول؛ حيث شبّه الصّحراء بعين الأحول؛ لأنّها لا ترى شيئا مُحدَّدًا، بل ترى الأشياء مختلطة غير واضحة، والثاني: صورة الموت، في قوله:" **لَوْ ظَهَرَ الموتُ بها لم يَنَلِ**"؛ حيث كَنَّى بها عن المبالغة في وصف مخاطر الصّحراء وأهوالها لدرجة أنّه جعل الموت نفسه لو ظهر بها لم ينجُ من الهلاك، والرؤية فيها تتعسّرُ، فالواضح فيها يبدو كالمشتكل، وهنا، تظهر براعة الشّاعر في جمعه بين الصّورة الحسّيّة البصرية، والصّورة البلاغية التشبيهية، وحالته النفسية، وقد مكّنه خياله من اكتشاف الصّور المماثلة لحالته هو وشعوره بالوحدة والضِّيق والتأزّم جرّاء ما عاناه في حياته من مشاق ومتاعب إضافة إلى آفة العمى التّي جعلته ينظر للأشياء نظرة سوداوية تشاؤمية كما هو الحال في تصويره الصّحراء، فالشّاعر ركّز في وصفه لها على جانبها السلبي فقط من دون أن يتعدّاه إلى إبراز مواطن الجمال فيها، وما هذا إلاّ تعبيرا عن حالته النفسية المهمومة، فمعاناته تظهر جليًّا من خلال وصفه للصّحراء، في قوله[1]: (طويل)

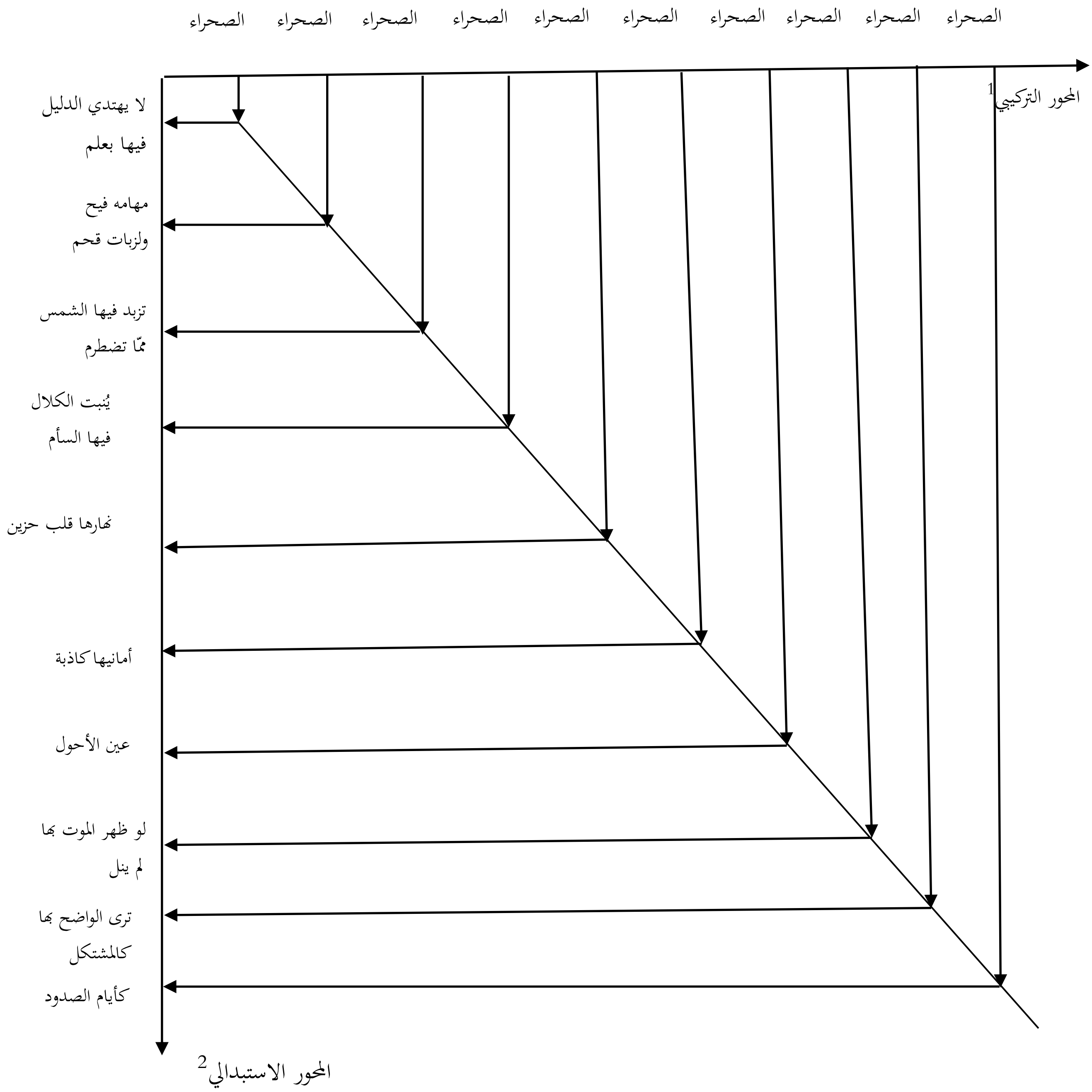
وَبِيـــدٌ كَأَيَّـامِ الصُّـدُودِ تَـرَى الضُّحَـى بِهَا شَاحِـبًا لاَ مِـنْ شكـاةٍ وَلاَ حُـبِّ

عبّر الشّاعر من خلال هذه الصّورة البصرية عمّا يُعانيه هُوَ مِنْ جفاء وقسوة الأيّام عليه، مازجا بين العالم الخارجي (الصّحراء) والعالم الدّاخلي الخاصّ به، عن طريق التشبيه؛ حيث شبّه الصّحراء المسرفة في الطُّول والامتداد بأيّام الصّدود التّي قاساها، وممّا لا شكّ فيه أنّه أجاد في تشكيل هذه الصّورة من خلال إيجاد توافق بين المشبّه (بِيْدٌ) والمشبّه به (أيّام الصدود)، فثمّة صفات مشتركة بين هذه الصّحراء، وتلك الأيّام، فالصّحراء بما فيها من اتّساع وامتداد وجفاء شاحبة وكالحة كأيام الصدود والهجران والجفاء بما تحمله هي الأخرى من قسوة ومرارة، والشّحوب الّذي تقرأه بصيرة "**الأعمى التُّطِيلِي**" هو شحوب نفسي مقترن بحالة الصدود والألم الّذي يُعاني منه.

1) المصدر السابق، ص:13.

والملاحظ أنّ الصّورة الرّمزية للصّحراء تعتمد بالدرجة الأولى حاسّة البصر توصّل الشّاعر إلى صياغتها من خلال تجربته وخبرته في الحياة التّي أضاقته الويلات والهموم والأحزان، وجعلته يتجرّع مرارة الألم وقسوة الحرمان، فجاءت الصّحراء بذلك رمزا موازيًّا للضعف والحرمان اللّذين يُعاني منهما الشّاعر، ويُمكن أن نُمثّل التطوّر الدّلالي لصورة الصّحراء الرّمز عند "**التّطيلي**" بالمخطط الآتي[1]:

1) استوحينا هذا المخطط البياني من التشكيل اللّساني للصورة الشِّعرية عند ابن حمديس الصقلي رسالة دكتوراه مخطوطة، مليكة بوراوي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، (2008-2009)، ص:86.



رسم (2): يوضّح التطوّر الدّلالي لصورة الصّحراء عند الأعمى التّطيلي

---

1) المحور التركيبي أو الأفقي Axe Syntagmatique : يقوم على العلاقات الأفقية بين عناصر البنية ويُسمّيها Saussureعلاقات حضورية لأنّها تجمع بين وحدات موجودة بالفعل في بنية واحدة.

2) المحور الاستبدالي أو العمودي Axe paradigmatique: يقوم على مجموعة من العلاقات الاستبدالية بين الوحدات اللسانية، تجمع بين عنصر حاضر وعناصر أخرى غائبة ولكنّها يمكن أن تحلّ محلّها.-المرجع السابق، الصفحة نفسها، نقلا عن: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p341,466.

بالنظر إلى المعاني السّابقة التّي تضمّنتها الأبيات على مستوى عمودي نُدرك أنّها تشابهت دلاليًّا، فصحراء "**التّطيلي**" (مظلمة، واسعة، يُنبت الكلال فيها السّأم، نهارها قلب حزين، أمانيها كاذبة، الرؤية فيها غير واضحة...) وبالجمع بين هذه المعاني تأتي الصّحراء كمعادل موضوعي للضّياع والحرمان الّذي يُعاني منه الشّاعر، وهذا الضّياع والحرمان يؤدي إلى الموت والفناء، وبالتالي تغدو الصّحراء في نظر الشّاعر رمزا للجدب والقحط والفناء والموت، ومجيئها، غالبا، في قصائد المدح إشارة إلى البون الشاسع الّذي يفصل بين الشّاعر وممدوحه، والهُوة السّحيقة التّي تقوم بينهما[1]، والضّياع والحرمان الّذي يعاني منه، وبخاصّة في ظلّ دولة المرابطين، وفي رأينا أنّ الشّاعر يصف الوجود الخارجي الطّبيعي من خلال ذاته، ذلك أنّه يخضع الطّبيعة لمختلف انفعالاته النفسية وعواطفه الذّاتية، فيصف الوجود الخارجي كما يتراءى له هو، ووفقا لحالته النفسية، وتصوّراته الخاصّة، فيسقط ذاته على هذا الوجود الخارجي ليغدو رمزا لنفسيته، وهذا ما يجعلنا نُقِرُّ أنّ هذه الصّور المتكرّرة عند الشّاعر التّي حملت بذور الرّمز جاءت لتكشف عن مكنونات نفسه، وتُعبِّرَ عنها أحسن تعبير، فكان التصوير خير مُعين على توصيل الإحساس والفكر في أقصر طريق.

وقد تتجاوز صور "**التّطيلي**" هذه الدّلالات الرّمزية إلى التصوير المعمّى، حيث لجأ إلى الغموض والتعمية لتنشيط الذِّهن، وتفعيل دور الخيال ليقوم بدوره في استنطاق الصّورة، وفهم أبعادها الإيحائية الرّامزة، ومن أمثلة ذلك ما نجده في إحدى مقطوعاته الغزلية. يقول[2]: (سريع)

وَنَيِّــــــرٍ يَلْـــعَـــــبُ بالـــنَّــــــارِ كالصُّــبْـــحِ يَرْعَـــى القَمَــرَ السَّارِي
أو مثـــــل مَـــا قَـــلَّـــبَ أحْـدَاقَــهُ ذُو عُفْـــرَةٍ فِـــي غَابَـــةٍ ضَــــارِي
بــــيَ اشتـــــياقٌ وَبِـــهِ مِثْلُــــهُ لَــــوْلاَ اتِّـــــقَاءُ اللهِ والــــعَارِ
إنْ لَــــمْ أُنَــازِعْــهُ الهَــوَى والتُّقَــى كِــلاهُـــمَا حَــــظٌّ لِمُــخْــتَارِ

نلحظ في هذه الأبيات إيحاءً واضحًا يُبعدها عن البساطة والتصريح، من خلال براعة الشّاعر في التلاعب بالألفاظ والمفردات والتراكيب الغنيّة بالدّلالات التّي تحتاج إلى تمعّن وتدبّر

1) الشّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمد مجيد السعيد، ص:406.
2) المصدر السابق، ص:67.

لتفسير معناها، فعندما نقف مثلا عند كلمتي "نيِّر وعُفْرَة" اللّتين تقوم عليهما دلالة الأبيات تجد لهما قيمة معنوية ونفسية عند الشّاعر، فَمَنْ هذا أو هذه النيِّر الّذي أو التّي تلعب بالنّار؟

يُدرك القارئ المتمعن في هذه الصّورة الغزلية أنّها جاءت في صيغة غزل بالمؤنث لِتَطابق أوصاف الصّور مع فتاة، والنيِّر هي فتاة جميلة مُشعّةٌ ومضيئة بنورها وحسن طلعتها وبياضها الّذي تستمده من ظلال اللّون الأبيض المشعّ، وهذه الفتاة تلعب بنار شوق عشيقها وهواه، وهو استعمال مجازي للفعل "يلعبُ" والاسم "النّار"، فهل يُعقل أن يلعب الإنسان بالنّار؟ بالطبع لا، فالنّار المقصودة، هنا، هي نار الحبّ والهوى القاتل في حركاتها وسيرها في دجى عشيقها، الشّاعر، تُشبه الصّبح المنبلج من خلل ظلمات اللّيل الدّاجي في رعاية القمر السّاري، وبالتالي غدت هذه الصّورة البصرية والرّمزية لوحة مشكّلة من ألوان مختلفة، مثل: البياض المتمثل في النيّر والصّبح والقمر، ومن اللّون الأحمر ممثلا في النّار، ثمّ ينقلنا الشّاعر في البيت الثاني إلى صورة أخرى استوحاها من مخزونه الثقافي، "فاستدعى قصّة غرام ابن جذام وعشيقته عفراء، فهذه الفتاة التّي تلعب بالنّار كالصّبح الّذي يرقب السّاري في قبة السّماء، ومثل ما قلّب ابن جذام أحداق عينيه الحمراوتين الباكيتين فصارت أحداقُهُ حمراء كجمر النّار المتّقد، وذو عفرة كأسد الغابة المحمّر الأحداق، فالفتاة وذو عفرة والأسد الضّاري يشتركون في ظلال اللّون الأحمر بجامع صفة الجمال وحسن الطلعة واحمرار حدقات العيون المحمّرة شررا"(1). فالمقابلة، هنا، واضحة بين حالة الشّاعر النفسية وبين معشوقته جاءت في صورة تشبيه إيحائي، فكلّ منهما مشتاق إلى اللّقاء الغرامي لولا ورعهما وخوفهما من الله والعار، فلغة الترميز، كما يبدو، واضحة تجمع بين البساطة والغموض في آن واحد لتزيد من تواصل المتلقي وتفاعله معها حتّى يصل إلى المتعة الفنيّة المنشودة من الشّعر.

وبالتالي نستطيع القول إنّ "**التّطيلي**" أجاد في رسم صور حسّيّة شكّلها من معطيات مختلفة تقف الطّبيعة في مقدّمتها، فنقل عن طريق الحواس أفكاره وعبّر عن مشاعره، بل أكثر من ذلك تجاوزت صوره الحسّيّة الدّلالة المباشرة لتأخذ دلالات رمزية ترتقي بها من مستوى التعبير المباشر إلى التعبير الرّمزي الغني بالإيحاءات والدّلالات التّي تستوجب من القارئ إعمال فكره من أجل الوصول إلى فهم معناها الحقيقي.

---

1) الصّورة الفنية في الشّعر الأندلسي شعر الأعمى التّطيلي أنموذجا، محمّد ماجد مجلي الدخيل، ص:120-121.

الفصل الخــامــس

التشكـــيل الإيقاعـي ومستـــوياته عـند الأعمـى التّطيلي

- توطئة

المستوى الأوّل: الإيـــــقاع العـــــروضي

1-1- إيــــقاع الـــــوزن

1-2- إيـــقاع القافيــة

المستوى الثاني: الإيــــقاع الصّوتـــــي

2-1- إيقاع التجنيس

2-2- إيقاع التصـــريع

2-3- إيقاع التكـــرار

2-4- إيقاع التصديـــر

2-5- إيقاع التـدويـــر

2-6- إيقاع التقسيم والترصيع

2-7- إيقاع الطِّباق والمقابلـة

- خلاصـة

توطئة:

يُعَدُّ الإيقاع من أهمّ العناصر المشكّلة للقصيدة الشِّعرية، والقاعدة الأساس التّي تقوم عليها، وهو عنصر مهمّ لزيادة الجمالية في النّص الشّعري، إذ لا يوجد شعر من دون إيقاع، وقديما عرّف النقّاد الشّعر بأنّه " الكلام الموزون المقفّى الّذي يدلّ على معنى "[1]؛ يعني هذا أنّ المحور الّذي يقوم عليه بناء الشّعر هو محور الإيقاع أو الموسيقى التّي تميّزه عن غيره من فنون الإبداع المختلفة،كما أكّد ذلك الدكتور **إبراهيم أنيس**، في قوله:" فليس الشِّعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيّا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب"[2]، وهو كلام موزون تتمّ فيه المقابلة الإيقاعية بين مكوّناته، موسوم بنوع خاصّ من التأليف الصّوتي المتميّز عن مختلف أشكال النظم والتبليغ الأخرى. يقول **إبراهيم أنيس:** " وللشّعر نواحٍ عدّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه مِنْ جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر مُعيّن منها، وكلّ هذا هو ما نُسمّيه بموسيقى الشّعر"[3]، فذاك الانسجام بين الأصوات والمقاطع الصّوتية يتمظهر في الإيقاع بكلّ مكوّناته الدّاخلية والخارجية، وهو الّذي يضطلع بمهمة التأثير، ممّا يحدث طربًا وخفّةً وميلاً ورغبة في ذات المتلقي.

والإيقاع في أبسط تعريفاته هو " تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدّد ولاشكّ أنّ هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة "[4].

والإيقاع، أيضا، هو "حركة النّغم الصّادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللّفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّه شعرًا في سياق الأوزان والقوافي "[5].

---

1) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص:64.

2) موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2 (1952)، ص:15.

3) نفسه، ص:6-7.

4) الجمال الصّوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، هارون مجيد، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1(2014)، ص:26.

5) نفسه، ص:26-27.

ويقوم الإيقاع على " فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها، يعضدها في ذلك القافية والألوان البديعية التّي تُسهم إسهاما فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة "[1].

نستنتج أنّ الإيقاع عمل شامل وعامّ، وهو بناء كليّ تتجزّأ فيه عناصر أخرى كالوزن والقافية، والمحسنات البديعية اللّفظية منها والمعنوية؛ يعني هذا أنّ مجال الإيقاع واسع ورحب يتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمنية متناسبة إلى ما يتعلّق ببنية الكلمة تارة، وبائتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، ناهيك بتفاعل الصّوت والدّلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور الخطاب[2]، ممّا يجعل من الإيقاع طاقة حيوية تزداد فعاليته في الخطاب الشّعري أكثر منه في النثر، ويتجاوز حدود المعايير الثابتة التّي ترتكز على عنصري الوزن والقافية إلى تلك التقنيات المتغيّرة التّي تتشكّل وفق منظومة من الهندسات الصّوتية ليُبْنَى الإيقاع الدّاخلي في القصيدة، كما يتمثّل أيضا في التماثلات والتوازيات الصّوتية التّي حصرها القدماء تحت اصطلاحات، من مثل: التكرار والجناس والتصريع والترصيع والتقسيم ورد الأعجاز على الصدور والتدوير والطِّباق....إلخ، عند ذلك يستطيع الإيقاع الصّوتي في القصيدة أن يأخذ صورته اللائقة به، حيث إنّ تلك الصّورة ترتسم بين إطار المعايير الثابتة وبين ألوان التقنيات المتغيّرة من التماثلات الصّوتية والتوازيات.

وبناءً على ما سبق نجد أنّ الإيقاع يشتغل على مستويين، هما: الإيقاع الخارجي ويضمّ الوزن الشّعري الّذي تقوم عليه القصيدة وما يندرج تحته من التفعيلة وما يعرض لها، فضلا عن القافية. والإيقاع الدّاخلي وما يحوي من ظواهر بديعية مختلفة إضافة إلى التكرار والتجمّعات الصّوتية ذات الأثر في إيقاعيّة البيت الشّعري، وتتضافر الموسيقى الخارجية والدّاخلية في تشكيل البناء الموسيقي للنّص الشّعري. ويحاول البحث في هذا الفصل أن يكشف عن كيفية تشكيل "**الأعمى التّطيلي**"

1) بناء القصيدة عند علي الجارم، إبراهيم محمد عبد الرحمن، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1(2008)، ص:153، نقلا عن الاتّجاه البنيوي في نقد الشّعر العربي، عدنان حسين قاسم، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، دار ابن كثير، دمشق وبيروت، ط1(1992)، ص:182.

2) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1(2011)، ص:22.

للإيقاع في قصائده ومقطوعاته من خلال دراسته في ضوء تضافر مكوّناته الصّوتية المتمثلة بالإيقاع العروضي أو الموسيقى الخارجية ممثلة في الوزن والقافية، والإيقاع الصّوتي أو الموسيقى الدّاخلية ممثّلة في المكوّنات الصّوتية الدّاخلية المتمثلة في أساليب التكرار واستعمال الأساليب البديعية وغيرها من أشكال التناغم الصّوتي.

المستوى الأوّل: الإيقاع العروضي:

يُسمّى أيضا بالموسيقى الخارجية أو التركيبية، ويُقصد به الموسيقى المتأتّية من نظام الوزن العروضي بما يشتمل عليه من أوزانٍ وقوافٍ.

1-1-إيقاع الوزن:

يُعدّ الوزن وسيلة من وسائل التعبير الفنية يركن إليه الشّعراء لنظم قصائدهم، فهو " أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[1] وبدون هذا الركن لا يستقيم البيت الشّعري؛ لأنّه " مجموع التفعيلات التّي يتألّف منها البيت"[2].

اهتمّ القدماء بالوزن وعدّوه اللّبنة الأساس في نظم الشّعر، لذلك ذكروا في مواطن كثيرة من نظم الشّعر تخيّر الوزن، وفي ذلك يقول **ابن طباطبا:** " فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة مخض المعنى الّذي يُريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرًا ، وأَعَدَّ له ما يُلبسه إيّاهُ من الألفاظ التّي تطابقه والقوافي التّي تُوافقه والوزن الّذي سَلَسَ له القول عليه"[3].

يعني هذا أنّ الوزن من أهمّ العناصر في اكتمال موسيقى القصيدة الشّعرية، وهو يمتزج مع العناصر الأخرى، ويتداخل معها ليُكوّن الوحدة العضوية للقصيدة. والوزن هو " الفعل الإيقاعي المجسّد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصّوتية "[4].

1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق/134/1.
2) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص:436.
3) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص:7-8.
4) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رشيد شعلال، ص:22.

يضع هذا المفهوم حدّا فارقًا بين الوزن والإيقاع، فالوزن جزء من الإيقاع الّذي يمثّل الوحدات النغمية التّي يتألّف منها البيت، وليس هو الإيقاع نفسه، فالإيقاع ظاهرة موسيقية أعمّ وأشمل وأنّه وَقْفٌ على المادّة الصّوتية لا يتعدّاها، وذهب **الطرابلسي** إلى أنّ الإيقاع غير الوزن، فالوزن ليس إلاّ صورة محقّقة من ضروب إيقاعية مُشتركة، ويُعدّ الإيقاع "الوحدة النغمية التّي تتكرّر على نحوٍ مَا في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم"(1).

يُكْسِبُ الوزن الكلام خاصّية التأثير في المتلقي، انطلاقا من تلك النغمات المنبعثة من التفعيلات المنسجمة فيما بينها.

وذهب **حازم القرطاجني** من أنّ المتتبّع للشّعر العربي في جميع أعاريضه(2) يجد الافتتان في بعض الأوزان أعمّ من بعض " فأعلاها درجة في ذلك الطّويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشّاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض النّاس الخفيف. فأمّا المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلّما وقع كلام فيهما قويّ إلاّ للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى. فأمّا المنسرح ففي اطّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإنْ كان الكلام فيه جزلاً، فأمّا السريع والرجز ففيهما كزازة، فأمّا المتقارب فالكلام فيه حسن الاطِّراد إلاّ أنّه من الأعاريض السّاذجة المتكرّرة الأجزاء. فأمّا الهزج ففيه من سذاجته حدّة زائدة. فأمّا المضارع ففيه كلّ قبيحة، ولا ينبغي أن يعدّ من أوزان العرب، وإنّما وُضِعَ قياسًا، وهو قياس فاسدٌ لأنّه من الوضع المتنافر على ما تقدّم "(3). إنّ مثل هذا التمايز في استعمال البحور الشّعرية، يقودنا إلى صياغة تساؤلات مؤدّاها:

-ماهي الأوزان التّي نظم عليها "**الأعمى التّطيلي**" قصائده ومقطوعاته؟

-هل اختصّ كلّ بحر من البحور التّي استعملها بغرض معيّن ومحدّد؟ -وإلى أيّ مدى أسهمت البحور التّي وظّفها في خلق تناغم إيقاعي في قصائده والتعبير عن أفكاره ومشاعره؟

1) البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، سلام علي الفلاحي، ص:262.
2) يقصد بالأعاريض في هذا السياق بحور الشعر.
3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:268.

باستقراء اتّجاه "**الأعمى التّطيلي**" في بناء قصائده ومقطوعاته من النّاحية العروضية ألفيناها تُضارع إلى حدّ بعيد تخمين "**حازم**" في ترتيب البحور وتواترها، وفيمايأتي جدولاً إحصائيًّا يوضّح البحور الشّعرية التّي أجرى عليها الشّاعر معظم قصائده ومقطوعاته ونِسبها المئوية، فقد صاغها على اثني عشر بحرًا، موزّعة كالآتي:

الرقم	اسم البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع القصائد والمقطوعات	نسبة كلّ بحر بالقياس إلى مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته
01	الطّويل	21	03	24	%30,76
02	البسيط	16	07	23	%29,48
03	الوافر	08	/	08	%10,25
04	الكامل	05	01	06	%07,69
05	السريع	04	02	06	%07,69
06	الخفيف	04	/	04	%05,12
07	المتقارب	03	01	04	%05,12
08	الرّجز	02	/	02	%02,56
09	الرمل	01	/	01	%01,28
10	مجزوء الكامل	/	01	01	%01,28
11	مجزوء البسيط	/	01	01	%01,28

جدول رقم 01: يوضّح البحور الشّعرية ونسب استخدامها في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

يتّضح من خلال الجدول أنّ "**الأعمى التّطيلي**" اعتمد في قصائده ومقطوعاته على أَحَدَ عشر بحرا لم يتجاوزها إلى غيرها، تنوّعت مابين بحور صافيه[1] وأخرى مركّبة[2] وأخرى مجزوءة[3]، غير أنّ البحور المركّبة هي الطّاغية في استعمالاته، سجّلَ فيها البحر الطّويل أعلى نسبة 30,76% يليه البحر البسيط بنسبة 29,48% ثمّ الوافر بنسبة 10,25%، والكامل بنسبة7,69 %، ولاشكّ في أنّ هذه البحور تُعطي الشّاعر مساحة زمنية أكثر من غيرها نظرًا لكثرة مقاطعها القصيرة والطّويلة، وطول إيقاعها من حيث الزّمن، ووضوح النغمة الإيقاعية فيها من حيث أنّها تسير على إيقاع منتظم تستسيغه الأذن العربية على العكس من إيقاعية المضارع مثلاً التّي تكاد لا تلمح ولا تستساغ في أذن العربي؛ لأنّها أقرب إلى المنثور من الكلام. فهذا الكلام ينطبق على جلّ الشّعراء، لكنّ الخصوصية في ذلك تكمن في قدرة الشّاعر على هندسة أوزانه الشّعرية بحيث يستطيع أن يُطوِّع الوزن لخدمة المعنى، أو العكس من ذلك شريطة أن تتمّ تلك الهندسة وفق أنساق وزنية ثابتة، والتّي تتمثّل في البنية الإيقاعية الأساسية التّي يتكوّن منها البحر الشّعري، وأخرى يتمّ اللّجوء إليها إمّا اضطرارا أو طلبًا لتحسين حركات الإيقاع وتنويعها، وهو ما يتحقّق عن طريق الزحاف، والعلّل التّي تنشأ عن تحولات في البُنى الإيقاعية[4]. ونلحظ من خلال الجدول السّابق أنّ هناك عددا من البحور قد تساوى في عدد مرّات الاستخدام في قصائد التّطيلي ومقطوعاته، فكلّ من بحري الكامل والسّريع تواردا ستّ مرّات، والخفيف والمتقارب تكرّر كلّ منهما أربع مرّات، والرمل ومجزوء البسيط تكرّر كلّ واحد منهما مرّة واحدة.

1) **البحور الصافية**: تتركّب من تفعيلة واحدة مكررة.

2) **البحور المركبة**: تتركّب من تفعيلتين مختلفتين.–الموسيقى الشّافية للبحور الصافية، عبد الحكيم عبدون، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1(2001)، ص:32.

3) **البحور المجزوءة**: هي البحور التّي يُحذف من تفعيلاتها الأصلية تفعيلة واحدة من كل شطر ويُبنَى على التفعيلات الباقية. – نفسه، ص:38.

4) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1(1983)، ص:137.

استطاع "**الأعمى التّطيلي**" أن يصنع تشكيلات إيقاعية وأنماطا موسيقية متعدّدة، وذلك من خلال استعماله البحور الشّائعة المشهورة والمتداولة بين الشّعراء، ويتضاءل ميله بصورة كبيرة تجاه البحور قليلة الشّيوع؛ ولذلك نجد أنّ كلّ من البحور الطّويل والبسيط والوافر مثّلت نسبة 70,49% من قصائد الدّيوان ومقطوعاته، وهي نسبة مرتفعة مقارنة مع مجموع البحور الباقية التّي بلغت نسبتها 32,02% من قصائد الدّيوان ومقطوعاته، ولمعرفة ذلك فإنّنا سوف نقف عند بحرين هما: البحر الطّويل، والبحر البسيط نظرا لكثرة ورودهما عنده، لنرى مقدار ما أمكن له أن يُنوّع في صور استخدامها. ثمّ تليهما بقيّة البحور الأخرى.

نبدأ أوّلاً بالبحر الطّويل الّذي احتلّ المرتبة الأولى، فتصدّر الأوزان التّي نظم عليها "**الأعمى التّطيلي**" قصائده ومقطوعاته، إذْ استعمله سبع وعشرين مرّة، وهذا أمر طبيعي؛ لأنّ البحر الطّويل يُعدّ من البحور الشّعرية ذات الحضور القويّ في الشّعر العربي " فقد جاء ما يقرب من ثلث الشّعر العربي القديم من هذا الوزن "[1]. وقد استخدمه "**التّطيلي**" في أغراض شتّى، منها: المدح[2] والإخوانيات[3] والرّثاء[4] والشّكوى[5] والغزل[6]، ونظم عليه اثنتين وعشرين قصيدة، وثلاث مقطوعات، ونتفة، وبيت يتيم، وربّما صاغ بهذا البحر مدحه الّذي طغى على موضوعاته، ومنحها طابع الفخامة والجزالة، ولهذا فالقصائد التي نُظِمت على هذا البحر تميل إلى الفخامة والأبهة من حيث شرف اللّفظ وهدوء النفس واستثارة الخيال وتخيّر المعاني[7]. ومن ذلك قوله في مدح أبي القاسم بن حمدين[8]: (طويل)

وَأنْـتَ بَنَيْـتَ المَجْـــدَ بِالْبَــأْسِ والنَّـــدَى وَقَـــدْ هَـدَّمُــوهُ فِـي لَبُـوسٍ وَمَطْعَـــمِ

1) موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، ص:57.
2) الديوان، ص: 4، 8، 28، 53، 59، 89، 105، 126، 161، 172، 175، 180، 222، 234.
3) نفسه، ص: 13، 33.
4) نفسه، ص:70، 145، 224.
5) نفسه، ص:79.
6) نفسه، ص:122، 143.
7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب، الكويت، ط3(1989)/1/467.
8) الديوان، ص:173.

فَعُوْلُ مَفَاعِـيْلُـنْ فَعُـوْلُـنْ مَفَاعِـلُـنْ فَـعُوْلُـنْ مَفَاعِـلُـنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُـنْ

فالبيت من بحر الطّويل جاءت عروضه مقبوضة[1] وضربه مقبوضة هي الأخرى. ممّا وفّر ذلك فخامة وجلالاً للألفاظ وزاد من نغماتها الموسيقية التّي أسهمت في تزيين صورة الممدوح وإظهار خصاله الحميدة. فهو بنى المجد وغيره هدّموه لأنّهم طُلاّب لبوس ومطعم.

ومن استخدامه لهذا البحر في الرّثاء نجد قصيدته المشهورة في رثاء زوجته آمِنَ. يقول[2]: (طويل)

وَمَـنْ لِـي بِعَـيْـنٍ تَحْمِـلُ الدَّمْـعَ كُلَّـهُ فَأَبْكِـيـكِ وَحْـدِي لاَ أَقَـرُّ وَلاَ أَدْرِي

فَعُـوْلُـنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُـوْلُـنْ مَـفَاعِـلُنْ فَعُوْلُـنْ مَفَاعِـيْلُـنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

يجد قارئ هذا البيت موسيقى الحزن والفجيعة واضحة من خلال فعل البكاء المسند إلى عين عمياء، فإيقاع (فَعُولُنْ، مَفَاعِيلُنْ) أسهم في خلق نغمة موسيقية حزينة تُعبّر عن مقدار الفجيعة التّي ألمت بالشّاعر متمثّلة في فقدان زوجته، وآفة العمى التّي ابْتُلِي بها، ممّا ساعد ذلك على رسم صورة باكية تفيض حزنًا وألما.

ومن جميل غزلياته في هذا البحر. قوله [3]: (طويل)

وَمَكْحُـولَـةٍ بالسّحْـرِ تَرْنُـو بِمُقْلَـةٍ يَـوَدُّ الدُّجَـى لَـوْ نَابَ فِيهَا عَنِ الكُحْلِ

فَعُـوْلُـنْ مَـفَاعِيْلُـنْ فَعُـوْلُـنْ مَـفَاعِلُـنْ فَعُوْلُنْ مَفَـاعِيْلُـنْ فَعُـولُـنْ مَفَاعِيْلُـنْ

جاءت عروض البيت مقبوضة وضربة صحيحا ممّا أسهم في إيجاد نغمة إيقاعية مفعمة بالرقّة والعذوبة واللّين في وصف جمال المحبوبة الحسّيّ المتمثل في جمال العينين، فالتراخي في المدّة الزّمنية التّي تستغرقها تفعيلتا (فعولن، مفاعيلن) هو ما مكّن الشّاعر من عرض فكرته والتعبير عن مشاعره وأفكاره، وهذا التلوين الإيقاعي في تفعيلتي (فَعُولُنْ، مَفَاعِيْلُنْ) هو ما أدّى إلى تلوّن عاطفي أنتج

1) **القبض**: نوع من الزحاف المفرد، وهو حذف الخامس الساكن.
2) المصدر السابق، ص:72.
3) نفسه، ص:144.

تجربة شعرية مختلفة عن تلك التّي ولّدها موقف الحزن والبكاء في البيت السّابق، وهذا يدلّ على أنّ موسيقى الشّاعر في البحر الواحد تختلف من قصيدة إلى أخرى، ذلك أنّ البحر الطّويل " أرحب صدرا ، وأطلق عنانا وألطف نغمًا "[1] حيث تناوله الشّاعر في موضوعات مختلفة، ممّا وفّر له ليونة تُبيح له استعماله في الجوانب الجادّة والهزلية، المفرحة والمحزنة نظرًا للإمكانيات المتوفّرة فيه، وقد نظم الشّاعر فيه قصائد طوال؛ ذلك لأنّه يتميّز بطول زمنه الإيقاعي من جهة وبطئه وتموّجه بين تفعيلتي (فَعُولُنْ) و(مَفَاعِيلُنْ) من جهة أخرى، وهذا له علاقة بنزعتي الفرح والحزن اللّتان تحتاجان إلى طول نفسٍ، وطول إيقاع في عرض صورتيهما، ويمكن وصف تموّج البحر الطّويل في المخطط الآتي:



يُشير السهم، في المخطط أعلاه، إلى قصر زمن (فَعُولُنْ) من حيث الإيقاع، وإلى طول زمن (مَفَاعِيلُنْ)، وهذا التموّج سببه السبب الخفيف (/0) في آخر مَفَاعِيلُنْ، وهو المؤثّر في تعثّر الإيقاع، ممّا يحول إلى بطئه في المسير وإلى طول زمنه الإيقاعي.

ونظم "**التّطيلي**" على البحر الطّويل ثلاث مقطوعات، عبّر من خلاله عن أفكاره ومشاعره.كما في قوله[2]: (طويل)

أَشَاءُ مِـــنَ الأيـَّـامِ مَـــا لاَ تَشَـــــاؤُهُ وَأَطْمَـعُ فـي ما ليسَ لي فيـه مَطْمَـــعُ

ويُنبئنـــي الحِـــرمَانُ عَـــنْ كُـلِّ مَطْلَبٍ وَنَفْسِـــي عليـــــه حَسْـــرَةً تَتَقَـــطَّعُ

---

1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب /443/1.

2) الديوان، ص:79.

أَبْطَأَ الإيقاع، هنا، حركة البيتين، ممّا ساعد على تراخي الزّمن؛ وذلك ما يُناسب حالة الشّاعر الشعوريّة والنفسية، وشعوره بالثقل الناشئ عن رزايا الدّهر ومصائبه المتوالية التّي أثقلت كاهله، ممّا سبّب له حالة من الحزن العميق المكتوم، عبّر عنه في الأبيات بتلك النفثات الطّويلة، وقد أسهمت حروف المدّ الكثيرة، وبخاصّة الألف، في جعل الإيقاع بطيئًا؛ لأنّها تُطِيل الزّمن، وبذلك وجد الشّاعر فُرصة في إخراج بعض الزفرات والآهات المعبّرة عن حالته الشعوريّة والنفسية التّي يُعاني منها.

يأتي بعده في سلم التواتر بحر البسيط، حيث استعمله "**التّطيلي**" حوالي ثلاث وعشرين مرّة. تامًّا في ست عشرة قصيدة وسبع مقطوعات، ومرّة مجزوءا في مقطوعة واحدة، وهو من الأوزان الطّويلة التّي تملك طاقة استيعابية تساوي طاقة بحر الطّويل، كما أنّه بحر شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف، والتعبير عن معاني الرّقّة(1). وإذا علمنا أنّه يقترن مع الطّويل في الكثرة والشيوع أو يأتي بعده بقليل(2) فإنّنا لا نعجب بعد ذلك من أن نرى "**الأعمى التّطيلي**" يُكثر من النظم عليه، ذلك لأنّه يتماشى مع نظمه على البحر الطّويل، كما أنّ ذلك يؤكّد ميل الشّاعر إلى البحور ذات المسافات الصّوتية الواسعة التّي تمنحه حرية أكبر في عرض أفكاره وموضوعاته، حيث استعمله التّطيلي هو الآخر في موضوعات مختلفة مـــن مدح(3) ورثاء(4) وغـــزل(5) وشكـوى(6) وإخوانيات(7) توزّعت مابين عشرين قصيدة وثماني مقطوعات ونتفة، وقد استند "**الأعمى التّطيلي**" على ثلاث صور من صور البحر البسيط لنسج قصائده، فاستطاع من خلالها تنويع الإيقاع الصّوتي، وذلك عن طريق الزحافات والعلل المتاحة في هذا البحر.

---

1) المرجع السابق/508/1.
2) شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2(1975)، ص:138.
3) الديوان، ص:15- 48 - 56 -67 -81 -112 -117 -179 - 206 - 218 - 223 - 237.
4) نفسه، ص:22 - 43 - 68.
5) نفسه، ص:88 - 211 -247.
6) نفسه، ص:63 -66.
7) نفسه، ص:138.

الصورة الأولى: العروض مخبونة[1] والضرب مخبونا. كقوله في إحدى مرثياته[2]: (بسيط).

يَا حَسْـــرَةً نَشَـأَتْ بَيْـــنَ الضُّلُـوعِ جَـوىً   مَاضَـــرَّ لاَعِـجُـــهَا أَنْ لاَ يَكُـونَ رَدَى

مستفعلـــن فَعِـلُـــنْ مستفـعلـن فَعِـلُــنْ   مستفعلـن فَـعِـلُـنْ مستــفعــلن مستـفعــلن فَعِلُــنْ

نلاحظ أنّ زحاف الخبن أصاب كلّ من حشو البيت وعروضه وضربه، وجاءت الزحافات متوافقة من حيث تموضعها في داخل البيت الشّعري، وهذا ما يدلّ على أنّ الشّاعر يستخدمها كلازمة إيقاعية لكسر رتابة البسيط، بحذف الثاني الساكن ممّا يؤدي إلى خلق إيقاع آخر مقابل للإيقاع الأصلي للبحر.

الصورة الثانية: العروض والضرب مخبونين، وحشو العجز أصابه زحاف القبض، وهذا ما نجده في قوله يمدح أبا العلاء بن زهر[3]: (بسيط)

وَأوقَـدُوا وَنُجُـــومُ اللَّيْـــلِ قَـــدْ خَـمَـدَتْ   فِـي لجِّ طَامٍ مِـــنَ الصِّـنَّبْـرِ[4] مُعْـتَكِـرِ

متفعلـن فَعِلُـنْ مستفـعلـــن فَـعِلُـــــنْ   مستفعلـن فاعِـلُ مستفعلــــن فَعِلُـــنْ

جاءت عروض البيت وضربه مخبوتين بحذف الثاني الساكن، أمّا حشو العجز فجاء مقبوضًا بحذف الخامس الساكن، وفي هذا دلالة واضحة على تسارع الإيقاع، ممّا أضفى على البيت تلوينا إيقاعيّا أبعده عن الرتابة والجمود، ناهيك عن تلك النغمة الموسيقية العذبة، ممّا عمّق الإحساس بذكاء آل الممدوح ونباهتهم، فهم نبراس إذا خمدت نجوم السّماء، وبخاصّة في ليل الشتاء المعتكر الّذي تنعدم فيه رؤية النّجوم في السّماء.

1) **الخَبْنُ**: هو حذف الثاني الساكن.
2) المصدر السابق، ص:23.
3) نفسه، ص:51.
4) **الصِّنَّبْرِ**: البرد.

الصورة الثالثة: جاء كلّ من العروض والضرب مقبوضين، وبداية كلّ من الصدر والعجز جاءتا مخبونتين، على شاكلة قوله في مدح ابن زهر[1]: (بسيط)

رَكِبْتَـهُ تَتَصَـدَّى المَـوْجَ عَـنْ عُـرُضٍ علـى مُـبَاحٍ مِـنَ الأهْـوَاءِ مَحْظُـورِ

مُتَفْعِلُـنْ فَعِلُنْ مستفعـلـن فاعِـلْ متفعـلـن فاعـلـن مستفعـلن فَاعِلْ

والبحر البسيط من البحور التّي وفّرت للشّاعر سرعة في الإيقاع لعرض أفكاره وتصوراته، حيث نظم فيه سبع مقطوعات في أغراض مختلفة، وهذا ما نجده في إحدى مقطوعاته الغزلية[2]: (بسيط)

بِنْتُـمْ فَخلَّـدَ عنـدي وَشْـكُ بينكـمُ شَـوْقًا نَفَـى جَلَدي لا بَلْ سَبَى خَلَدِي

هَيْـهاتِ يَسْلُـو فُـؤادِي عنكـمُ أبَـدًا أنَّـى وَوجْـدِي بِكُـمْ بَاقٍ على الأبَدِ

أَمَا كَفَـى حَـزَنًا أنْ قَـدْ ظَمِيْتُ وَقَـدْ عَايَنْـتُ عَـذْبَ الحَيَا يَجْرِي عَلَى البَرَدِ

يتناسب الإيقاع البطيء الهادئ للبحر البسيط في هذه الأبيات مع الحالة النفسية والشّعوريّة للشّاعر؛ إذْ يُوحي بثقل وقع الفراق على قلبه، كما أنّه يتناسب أيضا مع حالة الحزن والأسى واللّوعة المطوية في أعماقه، كما أنّ ميل الإيقاع إلى السرعة يتناسب مع حالة التوتّر والقلق التّي تزيد فيها قوّة ضربات القلب المضطرب جرّاء شوق الشّاعر إلى محبوبته، حيث تزيد ضربات القلب وتتابع الزفرات.

استطاع "**الأعمى التّطيلي**" أن يصل إلى الإيقاع في البحر البسيط عن طريق عدد من التحوّلات الإيقاعية لهذا البحر، فزحاف الخبن الّذي ظهر لنا في قصائد المدح والرّثاء والغزل هو إحدى تلك التحوّلات التّي تصبح ملازمة للشّاعر في نظمه على هذا البحر الّذي يشابه البحر

1) المصدر السابق، ص:58.

2) نفسه، ص:248.

الطّويل في طول زمنه الإيقاعي، ولكنّه يختلف عنه في تموّجه وبطئه، إذ يبدأ بتفعيلة طويلة الزّمن، ثمّ ينتقل إلى تفعيلة قصيرة الزّمن، وهذا ما يمنحه سرعة في الإيقاع من البحر الطّويل، ويمكن توضيح ذلك في المخطط الآتي:



إنّ طول وقصر الأسهم واختلاف الزّمن الإيقاعي في تفعيلاته، يعلّل طول البسيط، ثمّ تنوّع تفعيلاته في البيت الواحد مابين (مُسْتَفْعِلُنْ) و(فَاعِلُنْ)، وكثرة السكنات التّي تقف عليها تفعيلات بيته الشّعري تطيل من إيقاعه، فالبسيط أقلّ سعة في استيعاب المعاني من الطّويل، ولعلّ هذا مايسوغ تراجعه إلى المرتبة الثانية عند **التّطيلي**.

والوافر بحر استعمله الشّاعر في ثمان قصائد، ليكون بعد البسيط أكثر البحور ليونة، ويستطيع الشّاعر أن يتصرّف فيه وفق ما يخدم شعره، فيشتدّ إذا شددته، وبالعكس يرقّ إذا رققته، فيجود النظم فيه في الفخر، والمراثي على نحو يختلف عن باقي الأغراض[1] .

نظم الشّاعر على البحر الوافر خمس قصائد في المدح[2] وثلاث في الرّثاء[3]، حيث أصابت كلّ من عروضه وضربه علّة القطف[4]، ومثاله ما نجده في قول التّطيلي[5]: (وافر)

تَنَقَّــلْ حَيْــثُ شِيْــتَ فَأَنْــتَ بَــدْرٌ   تنــقَّــلُ مِــنْ كَــمَالٍ فِــي كَــمَالِ

مــفاعلْتــن مــفاعلتــن مَــفَاعِــلْ   مفاعــلتــن مفاعــلْتــن مَفَاعِــلْ

---

1) الشعراء وإنشاد الشّعر، علي الجندي، مطابع دار المعارف، (د، ط) (1969)، ص:106.

2) الديوان، ص:95-200-208-214-243.

3) نفسه، ص:19-96-232.

4) **القَطْفُ**: حذف السبب الخفيف وإسكان الخامس المتحرّك.

5) المصدر السابق، ص:95.

أسهم حذف السبب الخفيف وإسكان الخامس المتحرك إلى حدّ كبير في تسريع الإيقاع داخل البيت الشّعري، كما أسهم بإيقاع تفعيلاته (مُفَاعَلْتُنْ، مَفَاعِلْ) في إبراز صورة الممدوح الأغرّ المحيا. وحقيقة الأمر أنّ الوافر بحر سريع النغمات متلاحقها، حتّى إنّ السّامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتّى يهجم على العجز[1]، وهذا ما تحقّق في البيت الشّعري السّابق.

أمّا الكامل ومجزوءه من البحور التّي لم تحظ باهتمام الشّاعر بكثرة، حيث نظم عليه خمس قصائد ومقطوعة ونتفة، توزّع استخدامه مابين غزل[2] ومدح[3] ورثاء[4] وإخوانيات[5]، ونظم الشّاعر في الكامل مرثية تفيض حكمة وتأملا. يقول[6]: (كامل)

لاَ تَـرْكَنَـــــنَّ إلَـــى الـزَّمَـانِ وَصَـرْفِـــهِ فَـتَـــكَ الـزَّمَـــانُ بآمِـــنٍ وَمَـــــرُوعِ

مُتْفَاعِـلُـــنْ مُـتَفَاعِلُـــنْ مُـتَفَاعِـلُـــنْ مُـــتَفَاعِــلُـــنْ متفاعلــن مُتَـــفَاعِـــلْ

أصاب بداية البيت زحاف الإضمار[7] والعروض جاءت صحيحة، أمّا الضرب فأصابه القبض، وإيقاع الكامل، هنا، يُفصح عن نظرة خبير في الحياة محذّرا من الزّمان وغدره؛ لأنّه ألحق به النوائب والأحزان، وأخذ منه زوجته "آمِنَ" كل ذلك بدا واضحا من خلال تساوي الزّمن الإيقاعي لتفعيلات البحر الكامل، وذلك ما يوضّحه تساوي الأسهم من حيث طولها في المخطط الآتي:



1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب/1/406-407.

2) المصدر السابق، ص: 22-78.

3) نفسه، ص:74-168-196.

4) نفسه، ص:80.

5) نفسه، ص:250.

6) نفسه، ص:80.

7) **الإضمار**: تسكين الثاني المتحرّك.

وبعد البحر الكامل في استعمال "**الأعمى التّطيلي**" تأتي البحور الآتية: السّريع، والخفيف، والمتقارب، والرّجز، والرمل، ومجزوء الكامل، ومجزوء البسيط، لكن بنسبة ضئيلة مقارنة مع بحري الطّويل، والبسيط اللّذين استطاع الشّاعر أن يطوعهما وفق ما يخدم أفكاره وعواطفه، وهذا يُلغي فكرة الربط بين الوزن والغرض؛ لأنّ " مقصدية الشّاعر وهيأة مخاطبيه والأوضاع المحيطة بعملية التخاطب هي التّي تفرض على الشّاعر أداة وزنية معيّنة "[1] فليس الوزن هو الّذي يحدّد الموضوع، وليس الموضوع هو الّذي يحدّد الوزن، فالعرب كانوا " يمدحون ويُفاخرون أو يتغزّلون في كلّ بحور الشّعر التّي شاعت عندهم "[2]. فالخصوصية تكمن في قدرة الشّاعر على تطويع الوزن لموضوعه أو العكس شريطة أن لا يخرج ذلك عن تقاليد الوزن المعروفة في الشّعر العربي.

ومن خلال الدِّراسة الإيقاعية للأوزان التّي استثمرها "**الأعمى التّطيلي**" في تشكيل موسيقى قصائده ومقطوعاته، نستنتج مايلي:

1–أنّه اعتمد في التشكيل الإيقاعي للأوزان الشّعرية على أحَدَ عشر بحرا، تنوّعت مابين بحور صافية وبحور مركّبة.

2– لم ينظم قصائده ومقطوعاته في بحور أخرى، من مثل: المقتضب، والهزج، والمضارع، وربّما يرجع السبب من وراء ذلك إلى أنّ بعض هذه الأوزان لا يُلائم الحالة النفسيّة للشّاعر والموقف المعبّر عنه.

3– استعمل الشّاعر البحور الطّويلة المقاطع، مثل: البحر الطّويل، والبحر البسيط، حيث منحته مساحة زمنية واسعة في التعبير عن أفكاره ومشاعره.

4– استعمل البحر الواحد في التعبير عن موضوعات متنوّعة، وعن حالات نفسية ومواقف مختلفة.

1) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د، ط) (1996)، ص:108.

2) موسيقى الشِّعر، إبراهيم أنيس، ص:175.

5- أصابت بحوره الزحافات والعلل، ممّا حقّق بعضها تقصير زمن الإيقاع داخل تفعيلة البيت وبعضها الآخر أسهم في إطالة زمن الإيقاع داخل التفعيلة لتوحيد النغمة، الأمر الّذي أدّى إلى تفجّر البحر بطاقاته الموسيقية.

2-1-إيقاع القافية:

القافية ركنٌ مُهمٌّ من أركان الشِّعر العربي، وقد لازمته على مرّ العصور، وكانت جُزءا من الهندسة الصّوتية للقصيدة العربية، وإذا كانت القافية تمثّل نسقا من الأصوات التّي تتكرّر في نهايات الأبيات أو الأسطر، فإنّ هذا التكرار يَعَدُّ ركنّا مهمًّا للإيقاع في الشِّعر، فهي تشبه الفاصلة الموسيقية التّي تتردّد فتؤثّر في المتلقي، وتعمِّق من الإحساس بإيقاع الشِّعر. وقد أدرك العرب القيمة الموسيقية للقافية، فأوصى بعضهم بَنِيهِ، قائلا: " اطلبوا الرِّماحَ فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشِّعر، أي عليها جريانه واطِّراده، وهي مواقفُه. فإن صحَّتْ استقامَتْ جَرْيَتُهُ وَحَسُنَتْ مواقفه ونهاياته"[1].

والقافية عند **الخليل** هي" الساكنان الآخِران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل منهما "[2]. والقافية وحدة موسيقية توحّد نهايات الأبيات في قالب إيقاعي يظلّ إيقاعها يتردّد في أذن المتلقي، ولذلك فهي أبرز الأشكال الإيقاعية في القصيدة العمودية، وتساعد كثيرا على اكتمال النّص الشِّعري من جوانبه الإيقاعية، وتعمل على ضبط نهايات الأبيات، وكأنّ الشّاعر ينتهي عند نقطة معينة ليبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمرّ.

إنّ دراسة القافية من النّاحية الإيقاعية في شعر "**الأعمى التّطيلي**" ترتبط بمقدار ما تحمله القافية من خصائص إيقاعية، إضافة إلى قدرة الشّاعر على توظيف تلك الخصائص واستخدامها بشكل حسن.

---

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص:271.

2) كتاب القوافي، التنوخي (القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحَسِّنْ)، تح: عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2(1978)، ص:67.

لعلّ أوّل ما يسترعي الانتباه من تلك الخصائص الإيقاعية للقافية، هو قيامها على نظام الحركات الّذي يقوم بجهد كبير في "إبراز الإيقاع الموسيقي، وتلوينه وتنويعه"[1]، حيث تنقسم القافية بناءً على ذلك النظام إلى عدّة أنواع، هي القافية المتكاوسة[2]، والمتراكبة[3]، والمتداركة[4]، والمتواترة[5]، والمردفة[6]، وقد استعمل منها "**التّطيلي**" ثلاثة أنواع فقط ،كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

نوع القافية	متواتر	متدارك	متراكب
تكرارها	46	22	20
النسبة المئوية	%52,27	%25	%22,72

جدول رقم02: يوضّح نوع القافية ونسبتها المئوية في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول استعمال الشّاعر القافية المتواترة بكثرة، حيث بلغت نسبتها52,27%، ثمّ تليها القافية المتداركة بنسبة25%، ثمّ القافية المتراكبة بنسبة 22,72%، وربّما يرجع السبب في كثرة استعمال الشّاعر القافية المتواترة إلى أنّ القافية "باعتبار الحركات التّي تتضمّنها تتحدّد إلى حدّ كبير بالبحر"[7]. فالبحر الطّويل هو أكثر البحور استخداما في قصائد

1) الشّعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره، عبد السلام شقور، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1(1996)، ص:350.

2) **القافية المتكاوسة**: هي كلّ قافية توالت فيها أربعة متحركات بين ساكنيها. – موسيقى الشِّعر بين الاتِّباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4(2005)، ص: 280.

3) **القافية المتراكبة**: هي ما كان بين ساكنيها ثلاث متحرّكات.

4) **القافية المتداركة**: هي القافية التي بين ساكنيها متحركان.

5) **القافية المتواترة**: هي كلّ قافية بين ساكنيها متحرك.

6) **القافية المردفة**: هي أن يجتمع في آخر البيت ساكنان.

7) الشّعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره، عبد السلام شقور، ص:352.

"**التّطيلي**" ومقطوعاته[1]، وهو في الوقت نفسه من أكثر البحور ملاءمة للقافية المتواترة، حيث إنّ الضرب فيه عندما يكون صحيحا ينتهي بالتفعيلة (مَفَاعِيْلُنْ)، والأمر كذلك في البحر البسيط حيث يأتي في المرتبة الثانية من توظيف الشّاعر له، فجعل بعض قصائده في هذا البحر مقبوضة الضرب[2]، لتكون تفعيلته (فَاعِلْ)، وبالتالي تتحقّق فيها القافية المتواترة، والحقّ أنّ "**الأعمى التّطيلي**" كان حريصا على استقرار الإيقاع الصّوتي داخل القصيدة من جهة، والتزامه بنوع واحد من أنواع القوافي يتكرّر في كامل القصيدة؛ لأنّه "كلّما حرص الشّاعر على تكامل كمية الأصوات في القافية والتزم بها، أدّى ذلك إلى وفرة النغم الموسيقي في القصيدة "[3]. ولننظر إلى إحدى مدائحه لنقف على حقيقة ذلك. يقول الشاعر[4]: (طويل)

بِـــأَيِّ لِسَـــانٍ أَوْ بِأَيَّـــــةِ فِـــكْـــرَةٍ   أحَـبَـــرُ[5] شُكْـــرِي أو أُعبَـرُ عَــنْ وُدِّي

هَــزِزتَ أُبَـــيًّا حِــــيْنَ أَرْضَــاكَ عَزْمُـــهُ   حُـــسَامًا صَقِيْـــلَ المَتْـــنِ مُعْتَدِلَ الحَــدِّ

وَصِــفْتَ إِلَــى مَـــاءِ الــرَّبِيْـــعِ وَظِلِّـــهِ   فَحَـــسْبُــكَ مِـــنْ صَفْـوٍ وَنَاهِيكَ مِنْ بَرِدِ

وقوله في مقدمة غزلية لإحدى قصائده المدحية[6]: (طويل)

أَذَاهِــبَـــةً بَيْـــنَ القَــطِيعَـــةِ وَالوَصْـــلِ   بِعَقْلِي أَمَا يَرْضِيكِ شَيءٌ سِوَى عَقْلِــي؟

وَمَا نِعَـتِــي حَــتَّى علَـى النأيِ وَصْــلَهَا   لَعَلَّكِ قَدْ صَارَمْتِ طَيْفكِ فِــي وَصْلِــي

وَقَــاضِيـــــةً بِالهَـــجْــرِ بَيْنِــي وبَيْنَـــــهَـا   كَأَنَّكِ لَــمْ تَلْقَـــيْ سَـبِيلاً إِلَـى العَــدْلِ

نلاحظ من خلال هاتين المقطوعتين اللّتين نظمتا على البحر الطّويل استقرار الإيقاع الصّوتي من جانب القافية من ناحية التزام الشّاعر بالتفعيلة (مَفَاعِيلُنْ) في ضرب الأبيات ممّا أسهم في

1) ينظر الجدول رقم 01 من هذا الفصل.
2) ينظر قصيدة رقم 17، 23، 64، 66، 68، 71 من الدّيوان.
3) التجديد الموسيقي في الشّعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د، ط)(د، ت)، ص:148.
4) المصدر السابق، ص: 32.
5) **أُحَبَرُ**: حَبَّرْتُ الشيء تَحْبِيرًا إذا حَسَّنْتُهُ.
6) المصدر السابق، ص: 122.

خلق رنّة موسيقية تجعل صداها يتكرّر في نهاية كلّ صوت من خلال مقطع القافية المتواترة في نهاية الأبيات(0/0/) .

ولا يخفى مَا لحرف الروي[1] من إشاعة جوّ موسيقي في القصيدة بوصفه " أبرز عنصر من عناصر القافية، وهو يحدّد إلى حدّ كبير العنصر الموسيقي للبيت"[2]، وهنا تدخل موسيقى الحرف، إذ أنّ الروي يقتسم هذه المهمّة ليس لكونه رويّا فحسب، بل لكونه حرفا أيضًا، فليس كلّ حرف يصلح أن يكون رويّا، فهذا الأخير يتصدّر عرش القافية، ولايتزحزح عن مكانه إذْ أنّ الشِّعر لا تكتمل تقفيته إلاّ به، فبلغ من الأهمية كل مبلغ[3].

وقد عمل "**الأعمى التّطيلي**" على الاهتمام بقوافيه، فآثر القوافي التّي استساغت الأذن العربية سماعها من سواها، موظِّفا إيّاها في قصائده ومقطوعاته، حيث نجد أنّ قوافيها اشتملت على أربعة عشر حرفًا من حروف الهجاء، توزّعت كالآتي:

حرف الروي (القافية)	**اللام (مجهور)**	**النون (مجهور)**	**الرّاء (مجهور)**	**الميم (مجهور)**	**الدّال (مجهور)**	**الباء (مجهور)**	**العين (مجهور)**
عدد تواتره	18	13	12	10	07	07	04
النسبة المئوية	%23,07	%16,66	%15,38	%12,82	%8,97	%8,97	%5,12
حرف الروي (القافية)	**القاف (مهموس)**	**الكاف (مهموس)**	**السين (مهموس)**	**الياء (مجهور)**	**الألف (مهموس)**	**الفاء (مهموس)**	
عدد تواتره	03	02	02	01	01	01	

1) هو الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد هو نهايته وإليه تنسب القصيدة فيقال: لامية أو نونية.– موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر – عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 (1997)، ص : 171.

2) الشّعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره، عبد السلام شقور، ص: 343.

3) الشعرية وقانون الشّعر، حسن محمّد نور الدّين، دار الموسم، بيروت، لبنان، ط2(2005)، ص:124.

النسبة المئوية	%3,84	%2,56	%2,56	%1,28	%1,28	%1,28

جدول رقم 03: يوضّح تواتر حرف الروي في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

يُفْصِحُ الجدول الإحصائي عن ذوق فنّي متميّز وأذن موسيقية رقيقة عذبة، حيث إنّ الشّاعر انتقى أربعة عشر حرفًا من حروف الهجاء، بعضها كثير الحضور في أشعار العرب " كالرّاء والميم واللام والباء والدّال، والبعض الآخر متوسط الشيوع كالقاف والعين والهمزة والسين والحاء والياء"[1]، واستغنى تماما عن الحروف النادرة الشّيوع " كالذال والثاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والظاء والواو "[2]. والملاحظ على هذه الحروف التّي استخدمها "**الأعمى التّطيلي**" أنّ الصدارة فيها كانت لحرف اللام الّذي تكرّر حوالي ثماني عشرة مرّة، والنون ثلاث عشرة مرّة، والرّاء اثنتي عشرة مرّة، أمّا الميم والدّال والباء والعين فانحصر تكرارها مابين عشر إلى أربع مرّات، بينما القاف والكاف والسين والياء والألف والفاء، فانحصر استعمالها مابين مرّتين إلى مرّة واحدة، وقد جاءت موافقة للتقسيم الّذي أشار إليه **إبراهيم أنيس**.

يبدو أنّ الشّاعر اعتمد على الأصوات المجهورة ليحقّق وضوحًا في الإيقاع، وزيادة في قوّة النغم الموسيقي لشعره، ذلك أنّ الأصوات المجهورة تمتاز بوضوحها في السّمع أكثر من الأصوات المهموسة[3]، وهذا يكشف عن حرص "**التّطيلي**" على أن يكون إيقاع القافية واضحا في السّمع، "ويأتي حرف الرّوي في آخر كل بيت شعري ليؤدي وظيفة موسيقية، وهي ضبط توقعنا ونحن نشعر بهذه الوظيفة عندما نشرع في قراءة قصيدة شعرية؛ حيث نشعر أنّ ثمّة جزءا غائبا من بنية البيت، نتوقّع مجيئه دائما "[4]. وذلك مانجده في قول "**التّطيلي**" يرثي محمد بن حزم[5]: (وافر)

إِلَيْـــكَ أَبَا الــوَلِيْـــدِ هَـــوَايَ مَـحْــضًا بَعَـثْــتُ مِــنَ القَــرِيْـضِ بِـــهِ رَسُـــولاَ

1) موسيقى الشِّعر، إبراهيم أنيس، ص:246.
2) نفسه، الصفحة نفسها.
3) أصوات اللّغة، عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، القاهرة، مصر، ط2(1968)، ص:136.
4) الصّورة الشِّعرية عند الأعمى التّطيلي، علي الغريب محمد الشناوى، ص: 242.
5) المصدر السابق، ص:99.

وَلَكِنَّ الزَّمَانَةَ[1] قَصَّرَتْ بِي وَأَجْلَى العُذْرَ مَا رُزِقَ القَبُولاَ

وَقَدْ زَارَتْكَ خَيْلُ بَنَاتِ فِكْرِي وَلَكِنْ لَمْ تَزُرْكَ لِتَسْتَنِيلاَ

نلاحظ أنّ حرف الرّوي "اللام"، هنا، كان بمثابة الترجيعة الضابطة التّي نتوقّع مجيئها على مدار القصيدة، هذا الإحساس الموسيقي هو الّذي يجعلنا نتوقّع أن يعود نفس الصّوت إلى الظهور باستمرار على مدار القصيدة، واللام هو صوت مجهور " يوحي بثقل في استطالته ويدلّ على طول وعمق الألم"[2]، وهذا ما يدلّ على أنّ "**التّطيلي**"، هنا، متمسك بشعره ويفتخر به متلمسا العذر من أبي الوليد بسبب آفة العمى، ويتجاوز توظيف الشّاعر لصوت الرّوي المجهور " اللام " هذا المعنى إلى معنى آخر يفيض قوّة وفخامة، على شاكلة قوله في مدح أبي القاسم بن حمدين[3]: (سريع)

إِذَا اخْتَلَى[4] سَيْفٌ بِهِ هَامَّةً لَمْ تَرَ إلاَّ مِرْجَلاً يَغْلِي

قَدْ نُبْتَ عَنْ سَيْفِكَ فِي الحَرْبِ أَوْ نَابَ لَكَ الرُّعْبُ عَنِ القَتْلِ

فاللام المكسورة، هنا، أدّت دورا هامّا في إبراز قوّة الممدوح في ساحة الوغى من خلال سيفه القاطع وروح مستعمله التّي تفور غضبا على الأعداء، وقد عمّقت حركة الرّوي (الكسرة) هذا الإحساس وانسجمت مع الطّابع الحماسي الّذي يطبع القصيدة، وهذا من شأنه أن يُنتج نغمة قويّة مرتفعة، وترتفع قوّة النغمة ويزداد الإيقاع سُرعةً.

ويأتي حرف "النون" في المرتبة الثانية في استعمالات "**التّطيلي**" له بنسبة 16,66% والنون صوت مجهور يتوقّع منه أن يُشكّل في إيقاع النهاية نوعا من الموسيقى الجهريّة القويّة؛ لأنّه " صوت أسناني لثوي أنفي مجهور ينتج من اعتماد طرف اللّسان على أصول الأسنان العليا مع اللّثة، ويخفض الحنك اللّين، فيتمكّن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، ويتذبذب

1) **الزَّمَانةُ**: العاهة، ويقصد بها عاهة العمى.
2) الجمال الصّوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، هارون مجيد، ص:157.
3) المصدر السابق، ص:120.
4) **اخْتَلَى**: قطع.

الوتران الصّوتيان حال النطق به "[1]، والملاحظ أنّ قافية "النون" عند "**التّطيلي**" وردت بكثرة في قصيدتي المدح والرّثاء، وفي مقطوعة واحدة[2]، ولعلّ ذلك راجع إلى قدرة هذا الصّوت المجهور على التعبير عن قوّة الموقف وشدّته، على شاكلة قوله في مدح ابن زهر[3]: (كامل)

وَارِي الـــزنادِ بِدَفْـــــعِ كُـــلِّ مُلِمَّـــــةٍ مُتَصَـرِّفٌ فِـــي صَـرْفِ كُـــلِّ زمـانِ

رَكَّـــابُ أهـــوالٍ قَريـــــعُ حَـــوادِثٍ طلاّبُ أوتـــــارٍ رَفيـــــعُ مَـــــبَانِ

استطاعت قافية النون أن تخلق إيقاعا صوتيّا داخل البيتين يتناغم مع حرف النون الّذي سُبِقَ بحركة طويلة (الألف)، وهذا من شأنه أن يرفع درجة الإيقاع في منطقة القافية (النهاية)، ولكن خروج النغمة مستطيلة يشغل مدى زمنيًّا واسعا بعض الشيء، معبّرة عن أفكار الشّاعر ومشاعره اتّجاه ممدوحه البطل الشّجاع.

ومن توظيفاته لقافية "النون" في موضوع الرّثاء. قوله[4]: (طويل)

فَضَاعَـــتْ دُمُـــوعٌ باتَ يَبْعَثُـهَا الأسَـى يُهَيِّجُـــهُ قـــبـرٌ بِكُـــــلِّ مـــــكانِ

وقوله في رثاء بعض النساء[5]: (وافر)

وَقُـــلْ للـحَامِـليـــنَ النعـــشَ حـــقًا فَصَـــبْـــرًا إنْ تُغَالِبْـــكَ الشُئُـــــونُ

قعيـــدكِ يا مَنُـــونُ فَقَـــدْ تَـناهـــى بـنَا الأحْـــزَانُ واشتــــدَّ الحَـــنِيـــنُ

وفّر حرف الرّوي "النون" المسبوق بحرفي المدّ "الألف والياء" في الأبيات قوّة في الإيقاع، وأعطى الشّاعر فرصة التعبير عن أفكاره ومشاعره، من خلال طول النفس الّذي يتمتّع به هذا الصّوت المجهور، حيث ساعد الشّاعر على مدّ صوته وإيصال حزنه وبُكائه على المرثي إلى أبعد

1) علم اللّغة العام "الأصوات العربية"، كمال بشر، مكتبة الشباب، (د، ط) (1987)، ص:130.
2) المصدر السابق، ص: 189، 196، 200، 208، 211، 214، 218، 220، 222-223-224، 232.
3) نفسه، ص:198.
4) نفسه، ص:225.
5) نفسه، ص:233.

مكان، وباتّحاد حرف الرّوي في البيت الأوّل مع الصّائت القصير الكسرة عمّق الإحساس بأهميّة المكان في قلب الشّاعر، وما يفعله فيه من إثارة الأشجان والأحزان في ذاك القلب المكتوي بآلام الفَقْدِ والفراق. وفي البيتين الأخيرين أوحت حركة الضمّة بتآزرها مع العناصر الموجودة داخل النسيج الشّعري بتدفّق أحاسيس الحزن والشّوق إلى المرثية في حالة من الانفعال الوجداني يغلب عليها طابع الحزن والأسى.

ويأتي حرف " الرّاء" في المرتبة الثالثة بعد النون في استعمالات "**التّطيلي**" بنسبة 15,38%، وهو حرف مجهور متوسط مابين الشدّة والرخاوة، استعمله الشّاعر في موضوع الرّثاء، وفي المدح، وفي الشّكوى، وفي الغزل، ونجده في قصيدته التّي رثى فيها زوجته. يقول[1]:(طويل)

هَنِيـــئًا لِقَبْـــرٍ ضَـــمَّ جِسْمَـــكِ إِنَّـهُ مَقَـــرُّ الحَـــيَا أو هَالَـــةُ القَمَـرِ البَدْرِ

وَإِنَّـــكِ فِيـــهِ كُلَّـــمَا عَـــبَثَ البِلَـــى بِأَرْجَائِـــهِ كَالغُصْـنِ فِـي الـــوَرَقِ النَّضْـرِ

فحرف " الراء" بموسيقاه وطبيعته التكرارية الصّوتيّة رسم صورة الزوجة المرثية وهي في قبرها كما يراها الشّاعر في مخيّلته، فهي لا تزال فتيّة في ذلك القبر كالغصن في الورق النضر، ولا يخفى ما أحدثته الكسرة من شعور بالرّقّة واللّين[2]، في هذا السّياق، وبهذا نلحظ ذلك التمازج بين القيمة الصّوتية والنفسية للقافية " فالتشكيل الصّوتي صدى الشّعور القائم في النفس"[3]، وباختيار الشّاعر الروي المناسب لقافيته يكون قد نقل عبره أحاسيسه ومشاعره إلى المتلقي.

فعندما تتوحّد القافية في الأبيات يؤدّي ذلك إلى بروز النغم ووضوحه في النهايات، وهذا يُؤدّي إلى لفت انتباه المتلقي إلى التماثل الصّوتي الّذي تُحدثه القافية، وهذا التماثل من شأنه أن يُحدث ترابطا صوتيًّا ودلاليًّا، ويحقّق وحدة من نوع مَا في القصيدة أو في المقطوعة، وهذا ما نجده في إحدى مقطوعاته. يقول[4]: (بسيط)

---

1) المصدر السابق، ص:73.

2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب/88/1.

3) الجمال الصّوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، هارون مجيد، ص:125- 126.

4) المصدر السابق، ص:67.

نِلْـــتَ المُنَـــى مِـــنْ غَـــزالٍ وَصْلُـــهُ حـرَمٌ يَلِيـــنُ قَـــدًّا ولكـــن قَلْبُـــهُ حَجَـــرُ

أَحْلَـى مِنَ الأمْـنِ وَصْـلاً لو ظفرتُ بـه لكـــن تُسَوِّفنـــي عـــيناهُ والنـــظرُ

يَجـولُ ماءُ الصّـبا فِـي صَحْـنِ وجنتـه وَيُنْبِـتُ الـوردَ أحـيانًا بـها الخَفـرُ

أسهمت القافية في ترابط الأبيات، فتردّد حرف الرّاء في نهايات الأبيات، أسهم في ترابط الأبيات، وشدّ انتباه السّامع إلى التماثل الصّوتي الموجود في نهايات الأبيات.

ويظهر الإيقاع، أيضا، من جهة القافية في حركة الرّوي من حيث الإطلاق[1] والتقييد[2] ومن حيث نوع المجرى[3] في القافية المطلقة، كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

نوع القافية	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية	نوع المجرى		
مطلقة	77	98,71 %	كسرة	ضمّة	فتحة
			40	29	07
مقيدة	06	%7,69	خالية من المجرى		

جدول رقم 04: يوضّح نوع القافية في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ القافية المطلقة هي المسيطرة بشكل كبير، حيث استحوذت على نسبة 98,71 % من شعر **الأعمى التّطيلي**، في حين أنّ القوافي المقيّدة لم تتعدَ نسبة

1) **القافية المطلقة**: ما كان رويها متحركا.

2) **القافية المقيدة**: ما كان رويها ساكنا.

3) إذا كان الروي متحركا فحركته تسمى بالمجرى من فتحة أو ضمّة أو كسرة.

7,96%، ولعلّ ذلك مَا يزيد في حركة الإيقاع داخل النّص الشّعري، إذ إنّ تقييد القافية يقلّل من كمية الإيقاع الموسيقي الّذي يرتفع بالمدّ والحركات[1]، وهذا ما نجده في قوله[2]: (متقارب)

تُقَسَّمُ أَمْوَالُهُ فِي العُفَاةِ فَإِنْ فَضَلَتْ فَلَهُ مَا فَضَلْ

وتنهلُ أَسْيَافُهُ فِي العُدَاةِ فَإِنْ ظَمِئَتْ فعَلَيْهِ العَلَلْ[3]

فالقافية هنا (مَا فَضَلْ/ ــهِ لْعَلَلْ ← /0//0) جاءت مقيّدة من النوع المتدارك،كبّلت من كمية الإيقاع الموسيقي الّذي كان سيزداد وضوحا وإطلاقا لو كان الروي مُطلقًا، وعلى الرغم من ذلك فقد أعطت القافية المقيّدة البيتين إيقاعًا جميلاً أسهم في تزيين صورة الممدوح من خلال صفتي الكرم والشّجاعة اللّتين اتّصف بهما هذا الأخير.

كما نلحظ من خلال الجدول السّابق طغيان المجرى المكسور في شعر **التّطيلي**، حيث استعمله في إحدى وأربعين قصيدة، ويليه المجرى المضموم باثنتين وثلاثين قصيدة، ثمّ المجرى المفتوح بتسع قصائد، وربّما دلّ ذلك على قدرة الشّاعر في استغلال الإمكانات الموسيقية المتاحة من تنويع الإيقاع الّذي يأخذ في العمق ويكتسب قيمته الإيحائية كلّما كان المجرى مكسورا أو مضمومًا، ويقلّ عندما يكون مفتوحا، وذلك لأنّ "الفتحة دون صاحبتها الكسرة والضمّة"[4]، فيما يخصّ الإيقاع الموسيقي للقافية.

ونجد أن هناك عناصر أخرى التزم "**الأعمى التّطيلي**" تكرارها في بعض قوافي قصائده ومقطوعاته، كان لها أثر كبير في زيادة الطّاقة الإيقاعية للقافية، ومن أبرز تلك العناصر، نجد الردف[5] والتأسيس[6]. ولننظر أوّلاً في الردف، فقد استخدمه "**التّطيلي**" كثيرا في شعره غير أنّ "

---

1) اللّغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط3(1998)، ص: 71-72.

2) المصدر السابق، ص: 134.

3) **العَلَلُ**: الشَّرْبَةُ الثانية، وعَلَّهُ يَعُلُّهُ ويَعِلُّهُ إذا سقاهُ السَّقْيَة الثانية.

4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب/87/1، 88.

5) **الرّدف**: وهو حرف مد يسبق حرف الروي سواء أكان ألفا أم واوا أم ياء.

6) **التأسيس**: ألف ما بينها وبين الروي حرف واحد، هذا الحرف هو الدخيل.

الواو والياء" كانتا أكثر استعمالا من الألف[1]، وقد حاول التنويع في ذلك بأن يجعل الردف مزدوجا بين الواو والياء، على شاكلة قوله في وصف سيف الممدوح علي بن يوسف[2]:(وافر)

بِكُـلِّ مُـمَــوَّهِ الصَّـفَـحَاتِ مَـــاضٍ تُـوَقِّـيْـهِ الحَـمَائِـلُ والجُـفُـونِ

مِـنَ البِيْـضِ الـرِّقَـاقِ إذَا انْتَـضَاهُ فَكِـلْـتَا رَاحَـتَيْـهِ لَـهُ يَـمِيـنُ

وقوله أيضا في إحدى مرثياته يعتبر من الزّمان، ويؤكّد حتمية الموت والفناء. يقول[3]:(كامل)

وَإذَا عَـجبْـتَ مِـنَ الـزَّمَانِ بِحَـادِثٍ فَلِـتَابِـعٍ يَبْكِـي عَلَـى مَـتْبُـوعِ

وَإذَا اعْتَـبَـرْتَ العُمْـرَ فَـهُوَ ظُلاَمَـةٌ والمَـوْتُ مِنْـهُ مَـوْضِـعُ التَّـوْقِيـعِ

نلاحظ أنّ الردف تنوّع بين الواو والياء، ممّا أكسب القافية نغما وموسيقى، فجاءت موسيقى القافية، هنا، أقرب إلى الكمال؛ لأنّ هذا الانتقال بين الواو والياء جميل ومُستحسن للتقارب الصّوتي بين الحرفين.

أمّا القافية المطلقة المؤسّسة فقد استعان بها "**التّطيلي**" بُغية تكثيف النغم الإيقاعي في القصيدة، كقوله في إحدى مدائحه[4]: (طويل)

فَتـىً لَـمْ يَكُنْ يَـوْمًا لَيَـنْآهُ مَـطْلَـبٌ وَلَـوْ أَنَّـهُ فِـي مَسْـلَكِ البَحْـرِ سَالِـكُ

وقد تكون موصولة بـ "هاء"، كقوله في مدح ابن زهر[5]: (طويل)

وَقَـدْ عَـلِـقَـتْ كَـفَّـيَ بِـأَرْوَعَ مَـاجِـدٍ وَسَائِلُـهُ مَبْثُـوثَـةٌ وَوَصَـائِـلُـهْ

---

1) المصدر السابق، ص: 85-189-196.

2) نفسه، ص:201.

3) نفسه، ص:80.

4) نفسه، ص:91.

5) نفسه، ص:235.

والهاء الساكنة حسنة في الطّويل؛ لأنها تقوم مقام الإطلاق، وفيها من الفخامة ما ليس في الإطلاق[1]. كما استثمر "**التّطيلي**" الإمكانيات الموسيقية للقافية المطلقة مقترنة بألف الإطلاق، على شاكلة قوله في مدح محمد بن عيسي الحضرمي[2]:(بسيط)

وَكُــنْ لَـــنَا أَمَــــلاً حَــتَّى نَعِــيْشَ بِــهِ لاَ يَعْـرِفُ العَيْـشَ مَــنْ لاَ يَعْـرِفُ الأَمَـلا

أعطى هذا الإطلاق للقافية قدرة على مدّ الصوت إلى أقصى حدّ، لكي يزيد من توضيح صورة الممدوح، وإبراز فضله على الشّاعر.

وقد يلجأ الشّاعر في بعض الأحيان إلى وصل قوافيه عن طريق إشباع حركات حروف الروي بالياء. كقوله[3]:(طويل)

فُؤَادٌ عَلَى حُكْـمِ الهَوَى لاَ عَلَى حُكْمِـي يَهِيْــمُ عَلَــى إِثْـــرِ البَخِيْلَــةِ أَوْ يَهْمِــي

أضفى هذا الإشباع على شعر "**التّطيلي**" نغمات موسيقية جميلة تُعينه على تجاوز مَا قَدْ يعتري أبيات قصائده ومقطوعاته من خلل في عدد الوحدات الزّمنية، وفي حالة النقص والزيادة في تفعيلات صدر البيت وعجزه.

وقد تخلّلت قوافي "**التّطيلي**" بعض العيوب التّي أصابت قوافي الشِّعر العربي من قديمه إلى حديثه، ومنها الإقواء والإيطاء[4] وسناد الردف[5] وسناد التوجيه[6]. وربّما تؤكّد هذه العيوب التّي وقعت في قوافي "**التّطيلي**" مهارته الفنية وإمكانياته الموسيقية المتميّزة، رغبة منه في أن يخفّف من حدّة الرتابة التّي يخلقها توالي الحركات وعدم تجانسها مع بعضها البعض داخل القصيدة.

1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب/82/1.
2) المصدر السابق، ص:118.
3) نفسه، ص:175.
4) نفسه، ص:127.
5) نفسه، ص:172.
6) نفسه، ص:38.

ويمكن أن نمثّل لتشكيلات القافية عند "**الأعمى التّطيلي**" في قصائده ومقطوعاته بالشكل الآتي:

المستوى الأفقي التناظري للتشكيل

المستوى العمودي التناظري للتشكيل

ـــــــــــــ ب	ـــــــــــــ أ [1]
ـــــــــــــ ت	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ ث	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ ح	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ خ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ د	ـــــــــــــ أ

من خلال هذه الدِّراسة نستطيع القول إنّ قوافي "**الأعمى التّطيلي**" خدمت موضوعاته، وعبّرت عن أفكاره ومشاعره، فجاءت قصائده ومقطوعاته مبنية وفق نظام الشطرين (الصدر والعجز) التزم فيها بقافية واحدة في كامل القصيدة أو المقطوعة مهما تعدّدت الأغراض في داخل النّص. غير أنّ فكرة الربط بين القافية والغرض تبقى هي الأخرى نسبيّة مثلها مثل فكرة ربط الوزن بالغرض، ذلك لأنّه لا توجد أصوات مُعيّنة تعبّر عن الفرح أو الحزن، وإنّما يمكن أن تتلاءم بعض هذه الحروف مع الجوّ العام للقصيدة والموقف الّذي يتطلّب استعمال بعض الحروف من غيرها، ومهما يكن من أمر فإننا نستطيع القول إنّ "**الأعمى التّطيلي**" كان كغيره من الشُّعراء من حيث تنويع قوافيه، فجاءت ملائمة للموقف المعبّر عنه، ومشتملة على الإيقاع والموسيقى التّي تطرب لها الأذن، وما زاد تلك القوافي نغما وموسيقى هو اشتمالها على عنصري الردف والتأسيس اللّذين يعكسان براعة الشّاعر ومقدرته الفنية.

1) أ: ويُقصد به حرف الروي الّذي تُبنى عليه القصيدة أو المقطوعة، وهو في الغالب الأعمّ ثابت لا يتغيّر؛ بمعنى أنّ الشّاعر يلتزم في أغلب قصائده بالقافية الموحّدة.**ب، ت، ث**، ج، ح، خ، **د**: يُقصَدُ بها حروفا مُغايرة لحرف الروي.

المستوى الثاني: الإيـــقاع الصّـــوتـــي:

لم يقصر "**الأعمى التّطيلي**" اهتمامه على الإيقاع العروضي المتمثّل في الوزن والقافية فحسب، بل بَدَا اهتمامه كبيرا بجانب آخر من الإيقاع الّذي ينبعث من اللّفظ وخصائصه ووضعه في العبارة، وعلاقته بغيره من الألفاظ، وهو ما يسمّى بالموسيقى الدّاخلية التّي تضفي على إيقاع القصيدة تجديدًا وتلوينًا، وهذه الموسيقى يشخّصها جانبان هامّان، هما " اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثمّ المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التّي تدلّ عليها من جهة أخرى"[1].

وتنتج هذه الموسيقى من تآلف الحروف والكلمات وانسجامها داخل النسيج الشِّعري من خلال عناصر هامّة كالتكرار والتلوين الإيقاعي والبديع اللّفظي والمعنوي، فكل ذلك يؤدي إلى إيجاد نوع من الإيقاع الدّاخلي المنسجم مع الوزن والقافية.

و"**للأعمى التّطيلي**" أذن موسيقية جعلته يهتمّ بالإيقاع الدّاخلي في شعره، وقد تمثّل ذلك في التصريع، والتكرار؛ تكرار الحروف والكلمات والعبارات، وإيجاد العلاقات المتناسقة بينها، والجناس، والتصدير، وتقسيم الكلام داخل البيت الشِّعري أو أبيات شعرية، وهو ما يُعرف بحسن التقسيم أو الترصيع، والتدوير، والطِّباق، غير أنّ أكثر المحسنات استخداما في شعر "**التّطيلي**" هي التصريع والجناس ورد الأعجاز على ما تقدّمها والتكرار والتقسيم والطِّباق[2]، واستخدامه لهذه الأنواع يتسّم بالعفوية والاعتدال في الجمّ الغفير من شعره[3]، فكلّ هذه الألوان من التآلف النغمي هي الأساس في تشكيل الموسيقى الدّاخلية للشِّعر.

2-1-إيقاع التجنيس:

يتأسّس إيقاع التشكيل بالتجنيس على أساس التشابه والتماثل الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصّوتي، مع اختلافهما في المدلول، وقد عرّفه **ابن الأثير**، بقوله:"وحقيقته ... أن يكون

1) الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط11 (د، ت)، ص:80.
2) سنقتصر في دراسة الإيقاع الصّوتي عند التّطيلي على هذه الأنواع فقط نظرا لكثرة ورودها في قصائده ومقطوعاته.
3) الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، ص :270.

اللّفظ واحدًا والمعنى مختلفًا "[1]؛ معنى هذا أنّ التجنيس يقوم على أساس التماثل الصّوتي والاختلاف الدّلالي، ولا يقتصر على الصّوت فحسب بل يضمّ الصّوت والمعنى معًا، ويُرجع **عبد القاهر الجرجاني** جمال الجناس إلى المعنى ، حيث يقول: "مَا يُعْطِي التجنيس من الفضيلة أمرٌ لم يتمّ إلاّ بنُصرة المعنى؛ إذْ لو كان باللّفظ وحده لَمَا كان فيه إلاّ مُسْتَحْسَنٌ، ولَمَا وُجِدَ فيه إلاَّ مَعيبٌ مُستهجن. ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به"[2]. ولذا فهو عنصر إثراء لغوي يسهم في إضفاء الرونق اللّفظي والاغناء الموسيقي والدّلالي، وعلاقته وثيقة بالجمال " يزُكّيها الائتلاف الصّوتي المبني على التماثل، ويوضّحها الاختلاف الدّلالي المبني على التضاد"[3].

وكان التماثل الصّوتي والاختلاف الدّلالي هو السبيل الّذي سلكه الشّاعر من أجل تحقيق أكبر قدر من الموسيقى في شعره، وقد غلب عليها الجناس الناقص[4] بأنواعه المختلفة، ومثال ذلك ما نجده في إحدى قصائده المدحية. يقول التّطيلي[5]:(طويل)

وَفَـــارِسُ هَـــيْجَـــاهَا وَجَـــامِـــعُ أَمْـــرِهَا إذَا هَـــزَّهَا غُـــنْـــمٌ وَأَثْقَلَـــهَا غُـــرْمُ

جنّس الشّاعر بين كلمتي (غُنْمٌ وغُرْمُ) وهو جناس ناقص لإبدال حرف بآخر، وقد سمّاه علماء البديع مضارعا[6] لكون الرّاء والنون من مخرج واحد، فكلمة الغُنْمُ تحمل معنى الفوز والظفر، وكلمة الغُرْمُ تحمل معنى الدَّيْنُ بما فيه من إثقال لكاهل النّاس، فقد أعطى التجنس المضارع للأبيات، هنا، قوّة صوتية تعضدها قوّة معنوية تجمع بين قوّة الممدوح وجوده وسخائة، فهو يجمع بين صفتي البأس والجود، وهي صفات الفارس البطل، ويبدو أثر الجناس من النّاحية الإيقاعية وافرًا

1) المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ابن الأثير/262/1.

2) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، ص:08.

3) جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية– حازم أنموذجا –، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، رقم 1، 2007، ص : 41.

4) **الجناس الناقص**: هو الّذي يوجد في إحدى كلمتيه حرف لا يوجد في الأخرى، وجميع حروف الأخرى موجود في الأولى.
– تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري/107/2.

5) الديوان، ص:180.

6) **من أنواع التجنيس الناقص**: هو ما اختلف فيه اللّفظان المتشبهان في نوع حرف واحد منهما مع تقاربهما في النطق.
– البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني / 2 / 494.

لاحتلال اللّفظين المتجانسين موضعين متقاربين من عجز البيت ممّا أحدث التناسب بين وزن الطّويل والتجنيس، وهذا مَا ساعد الشّاعر على خلق جوّ موسيقي أسهم في توضيح المعنى المقصود.

وفي موضع آخر من مدح أبي العلاء بن زهر، يطلّ علينا هذا النوع البديعي في جرس موسيقي واضح. يقول الشّاعر[1]:(طويل)

لَــهُ كُــلَّ يَــوْمٍ فِــي أَعَــادِيكَ وقْعَــةٌ تَحَــارُ مُــنَاهُــمْ دُونَــهَا وَتَحُــورُ

حصل التجنيس، هنا، بين طرفي العجز (تَحَارُ، تُحُورُ) فاختلفت اللّفظتين في نوع حرف واحد؛ ألف المدّ والواو، لكنّ الرّافد في تطوير الإيقاع ونمائه هو تقارب مخارج الكلمتين المتجانستين، واختلافهما في الدّلالة، وأراد الشّاعر من خلال هذه المجانسة أن يجعل من الممدوح صورة مثالية في البطولة والشّجاعة من خلال سيفه وما يتركه من وقع في نفس الأعداء، حيث يحولُ دون تحقيق أمانيهم في الفوز والظّفر بالنصر ويحوّلها إلى أمانٍ ضائعة تُعشعش في عالم الخيال لا وجود لها على أرض الواقع، فهي أمانٍ كاذبة لا تهتدي إلى سبيل ولا خير فيها، فالشّاعر قصد من خلال هذا التجنيس إلى الجمع بين الصّوت والدّلالة في بيت واحد، وهو ما زاد من قوّة النغم الموسيقي وثراء إيقاعه داخل البيت الشّعري.

ومثل هذا الجناس ما نجده أيضا في قوله[2]: (طويل)

لَــهُ هَــبَّــةٌ لاَ مِــنْ أَنَــاةٍ وَلَا وَنــىً إلَـى حَـيْثُ لَــمْ يَسْبِقْـهُ عُـذْرٌ وَلَا عَـذْلُ

ويستعين الشّاعر، أيضا، بتجنيس العكس أو تجنيس القَلْبْ[3]، كما في قوله متغزلا[4]: (سريع)

وابأبِــي تَفْتِيــرُ أَجْــفَانِــهَا لَــوْ لَــمْ يَكُــنْ خَـبْلاً مِـنَ الخَـبْلِ

1) المصدر السابق، ص :62.

2) نفسه، ص:106.

3) **تجنيس العكس**: هو أن تكون إحدى الكلمتين عكس الأخرى بتقديم بعض حروفها على بعض. – تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، ص:108.

4) المصدر السابق، ص:119.

أَرَقُّ مِـــــنْ قَـــلْبِـــي وَمِـــــمَّا ادَّعَـــــى فِـــي ذَلِــكَ العُـــشَّاقُ مِـــنْ قَبْلِـــي

إنّ ذوق الشّاعر ظهر في مجانسته بين لفظة (قَلْبِي) والتّي يقصد بها العضو الحيّ في داخل جسم الكائن الحيّ، ولفظة (قَبْلِي) التّي تمثّل ضرب البيت، وتحمل معنى الظّرفية الزّمانية، فالشّاعر أراد من خلال هذا التلاعب بحروف الكلمتين المتجانستين أن يُسند الرقّة إلى قلبه، فتلك الرقّة موجودة في ذاك القلب، بل وفي قلب كلّ عاشق هائم بحب حبيبه من قَبْلِهِ هُوَ، وهذا التلاعب بالحروف وهيأتها وإيقاعها مَنَحَ البنية الدّاخلية للبيت الشِّعري جرسًا موسيقيًّا متجانسًا متناغمًا وجميلاً.

وقد يمزح الشّاعر بين نوعين من الجناس، كقوله في إحدى أراجيزه[1]: (رجز)

حُـــسَامُـــكَ المَاضِــــي فَطَبَــــقْ وَاخْتَــــلِ

وَزَنْـــدُكَ الــــوَارِي فَهَــــلْ مِـــنْ مُصْطَلِـــي

لِسَـــــانُ فَـــخْــــرِكَ العَلِـــــيَّ المُعْتَلِـــــي

يُفْصِـــــحُ بِالجِــــــلاَدِ[2] لاَ بالـــجَـــــدَلِ

نلمح في البيتين الأخيرين ظاهرة صوتية تسترعي النظر، تتمثّل أساسا في الجناس بأنواعه الثلاثة الاشتقاقي[3] والمزدوج[4] وجناس القَلْبْ، والملاحظ في البيت الثالث أنّ كلمتي " العَلِيَّ والمعْتَلِي) اشتُقّتا من الفعل الثلاثي "عَلاَ" الّذي يحمل معنى السمو والارتفاع، فسيف الممدوح القاطع أصبح فخرا له، ويُفصح عمّا بداخله بالضّرب لا بالجدَل، وهذا ما أكّده جناس القَلْبْ في البيت الرابع بين كلمتي (الجِلاَد، والجَدَلُ)، وهذا التجاور بين الكلمات المتجانسة (العليَّ المعْتَلي،

1) المصدر السابق، ص:150.

2) **الجِلادُ**: الجِلْدُ هو الضّرب بالسّوط.

3) **الجناس الاشتقاقي**: وهو أن يجمع بين اللّفظين الاشتقاق. – البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني/498/2.

4) **الجناس المزدوج**: ويُسمَّى المكرّر والمردّد، وهو أن يلي أحد المتجانسين الآخر. – نفسه/496/2.

الجِلاَدُ والجَدَلُ) كثّف من موسيقى البيتين، وأثرى إيقاعهما من خلال كثرة التنغيمات الإيقاعية داخلهما.

ومن أمثلة تكثيفه التجنيس في البيت الواحد قوله في مدح علي بن يوسف[1]: (خفيف)

فَإلَـــى الأَمْـــنِ والأَمَـــانَـــةِ أَوْ فِـــي غَمَـــرَاتِ الأَوْجَـــالِ والآجَـــالِ

وَمَـــعَ السَّـــعْـــدِ والسَّـــعَادَةِ أوْ بَيْــ ـنَ حَـــنَايَا السُّـــيُـــوفِ والأغْـلالِ

جانس الشّاعر، هنا، بين (الأمْنِ والأمانَةِ، والأَوْجالِ والآجَالِ، وبين السَّعْدِ والسَّعَادةِ) إلاّ أنّ هذا النوع من التجنيس كان قليلا في شعر "**التّطيلي**" مقارنة بتجنيس التحريف[2] الّذي شاع عنده. ومثاله ما نجده في قوله مفتخرا بنفسه[3]: (بسيط)

بِـي كُلَّـمَا نَـابَ خَطْـبٌ أَوْ نَأَى سَكَـنٌ نَفْـــسٌ عَـــزُوفٌ وَأَنْـــفٌ كُلّـــه أَنَـــفٌ

جنّس الشّاعر في هذا البيت بين لفظتي (أَنْفٌ وَأَنَفٌ)، فتشابهت الكلمتين في الخَطِّ، واختلفتا في الشَّكْلِ والمعنى؛ فالأولى تعني الأَنْفُ عضو حاسّة الشّمّ، والثانية تعني العِزَّةُ، وقد أدّى هذا التشابه الصّوتي والخطي إلى تشابه دلالي مؤدّاه أنّ الشّاعر أراد أن يرفع نفسه ويعتزّ بها، وهو يحاول من خلال هذا التجنيس أن يثبت لممدوحه عزّته وكرامته، فمهما ألمت به الخطوب أو ابتعد هُوَ عن جناب الممدوح، فإنّ ذلك لا يُعيق حياته، فنفسه القنوع المتعفّفة ترغب عن الاستجداء والطّلب، وعزته لا تسمح له بذلك، وَمَا زاد البيت قوّة وجرسا موسيقيّا هو تجاور اللّفظتين المتجانستين، وهو بهذه الوسيلة البديعية استطاع أن يعبّر عن تعفّفه وعزّة نفسه.

كما نجده يوظّف هذا النوع من التجنيس، أيضا، في رثائه. يقول[4]: (بسيط)

فَقُـــلْ لِـــــطُلاَّبِـــهَا والسَّائِلِيْـــنَ لَـــهَا وَلَـــوْ حَثَـــوْنَا عَليـهَا الأَنْجُـــمَ الزُّهُـــرَا

1) المصدر السابق، ص:100.

2) **تجنيس التحريف**: هو أن يكون الشَّكْلُ فارقا بين الكلمتين أو بعضهما. – تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، ص:106.

3) المصدر السابق، ص:84.

4) نفسه، ص :45.

سَحُّوا عَلَيْهِ سجَالَ الدَّمْع مُتْرَعَةً فَرُبَّمَا انْشَقَّ عَمَّا يفضحُ الزَّهَرَا

جانس الشّاعر بين "الزُّهُرَا" وهي صفة للنّجم، والزَّهَرَا وهي نوع من النبات.

وقد يجمع الشّاعر بين نوعين من الجناس في بيت واحد،كما في قوله يمدح علي بن يوسف بن تاشفين[1]: (وافر)

أَبَا حَسَنٍ ومَوْلَى كُلِّ حُسْنٍ دُعَاءً لاَ يَمِيْلُ وَلاَ يَمِيْنُ

جانس بين اسمين (حَسَنٍ وحُسْنٍ) وبين فعلين (يميلُ، يمينُ).

وحين أراد الشّاعر أن يثبت القوّة لممدوحه استعان بهذه الوسيلة البديعية. يقول[2]: (بسيط)

مِنْ كُلِّ مُنْصَلِتٍ يَسْعَى بِمُنْصَلَتٍ والمَوْتُ بَيْنَهُمَا يَنْدَى وَيَلْتَهِبُ

جنّس الشّاعر بين لفظتي (مُنْصَلِتٍ ومُنْصَلَتٍ)؛ الأولى ويُقصد بها الممدوح القوي الشّجاع، والثانية يُقصد بها السّيف الّذي يسلّطه الممدوح على الأعداء، ويلاحظ أنّ لهذا النوع من التجنيس قوّة في الإيحاء، وقدرة على الإيهام بالتوحّد الدّلالي اعتمادا على التوحّد الصّوتي، وهو ما يلفت النظر إلى العلاقة بين اللّفظين المتجانسين، فالشّاعر مدح ممدوحه بالقوّة والشّجاعة في مواجهة الأعداء بوساطة السّيف، فيغدو الموت بينهما يندى ويلتهب، والدّلالة الجامعة بين اللّفظين المتجانسين هي القوّة والشّجاعة، وما زاد التجنيس قوّة هو ذلك الإيقاع الموسيقي الناتج عن تماثل بعض الأصوات وتقاربها مخرجيّا، وبالتالي تعميق دلالة البيت الشِّعري ألا وهي القوّة والشّجاعة.

نلحظ من خلال الأمثلة السّابقة أنّ الشّاعر استعان بالجناس باعتباره وسيلة فنية جميلة أجاد فيها غاية الإجادة، من خلال انتقائه الألفاظ الموحية والمعبّرة، وهي ما حقّق له الجرس الموسيقي المتناغم بين الشطرين، أو بين طرفي الشطرة الواحدة، وقد أكثر من الجناس الناقص، وبخاصّة المحرّف منه ممّا حقّق له ذلك انطباعًا موسيقيًّا داخليًّا في الأبيات الشِّعرية جعلت المتلقي يحسُّ ويتذوّق حلاوة الألفاظ التّي تفيض بالجرس الموسيقي الأخّاذ.

1) المصدر السابق، ص :209.

2) نفسه، ص:17.

2-2- إيقاع التصريع:

يُعدُّ التصريع ظاهرة إيقاعية صوتية، وهو " مَا كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[(1)]، وهو من الظواهر الصّوتية التّي تُبنى على التماثل في الإيقاع في نهاية المصراعين للبيت الشِّعري، نجدها دائما في مطالع القصائد؛ لأنّ المطلع هو محلّ التأنّق وإظهار الجودة وشدّة الفصاحة وإعلان عن موسيقى القافية التّي ستُبنى عليها القصيدة كلّها، فلا نكاد نعثر على قصيدة جيّدة إلاّ وتكون مُصرّعة؛ ويرجع ذلك إلى ارتباط التصريع بالتقفية التّي هي من محددات شعريّة النّص في مقابل النثر، وفي هذا يقول **قدامة بن جعفر**(**327هـ**): " وإنّما يذهب الشّعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأنّ بنية الشّعر إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النثر "[(2)]، كما أنّ استخدامه يُحقّق تناسقا في البنية الشِّعرية، وهو من الأساليب التزويقية في القصيدة، لكنّه لا يخلو من فوائد موسيقية تُثري المعنى وتعزّزه، لذا أولع "**الأعمى التّطيلي**" بهذا اللّون البديعي في قصائده ومقطوعاته رغبة منه في إنشاء موسيقى داخلية في عروض البيت وضربه من خلال ذلك التجانس الصّوتي الّذي ينشأ بين المقاطع في نهاية كلّ مصراع، وما ينجم عن تكرار الصّوت من أثر سمعي يشدُّ انتباه المتلقي ويؤثّر في نفسه، فجاءت اثنتين وأربعين منها مُصرّعة، تمثّل نسبة 53,84% من عدد قصائد الدِّيوان ومقطوعاته، كما يوضحه الجدول الآتي:

القصائـــد		المقطـــــوعات	
المصرّعة	غير المصرّعة	المصرّعة	غير المصرّعة
42	20	04	12

1) العمدة، ابن رشيق/173/1.

2) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص:90.

% 15,38	% 05,12	% 25,64	%53,84

جدول رقم05: يوضّح نسبة التصريع في قصائد التّطيلي ومقطوعاته

نلاحظ من خلال الجدول أنّ نسبة القصائد المصرّعة عند "**الأعمى التّطيلي**" هي الطّاغية، حيث مثّلت نسبة 53,84% في حين نجد أنّ المقطوعات لم تحتفِ بكثرة بهذه الظّاهرة الموسيقية، حيث بلغت نسبة المقطوعات المصرّعة 05,12 % وهذا يدلّ على اهتمام "**التّطيلي**" بموسيقى مطالع القصائد من ناحية، واهتمامه بالتصريع من ناحية أخرى، ومن أمثلة ذلك قوله في مطلع قصيدته في رثاء بعض النساء[1]: (وافر)

أَهلِّـــــي بالبُـــــكَـــاءِ وبالنَّـــــحِيـــــبِ فَقَـــدْ نَـــزَحَ المُحِـــبُّ عَـــنِ الحَـبِيْـــبِ

شكّلت لفظة "النّحيب" إيقاعا موسيقيّا من خلال تطابقها صوتيّا وإيقاعيّا مع لفظة "الحَبِيبِ" كشف الشّاعر من خلالها عن حزنه العميق جرّاء فقدانه من يحبّ، حيث أنّ الإيقاع البارز الناشئ عن التصريع الّذي يعتمد على التماثل في الوزن وفي القافية "الباء" وهو حرف مجهور يرفع درجة الإيقاع عبارة عن صرخة مكلوم يُطلقها معبّرة عن مدى فجيعته التّي يؤكّدها حبّه الجارف للمرثية، وهو ما يدلّ عنه مكان كلّ من العروض (النّحيب) والضرب (الحبيب)، فالمرثية قريبة من قلب الشّاعر على الرغم من رحيلها إلى الحياة الأبدية وابتعادها مكانيًّا.

ومن أمثلة ذلك، أيضا، قوله في قصيدته المدحية التّي افتتحها بمقدمة في شكوى الدّهر. يقول[2]: (بسيط)

أَمَّـا الـــزَّمَـــانُ فَــلاَ أَشْكُــــو ولاَ أَذَرُ لا يَصْنَــعُ الدَّهْــرُ مَـا لاَ يَصْنَــعُ القَـــدَرُ

1) الديوان، ص: 19.

2) نفسه، ص: 63.

جاء التصريع في هذا المطلع بين كلمتي (أَذَرُ) و(القَدَرُ) اللّذان يمثلان عروض البيت وضربه، فكان التصريع بين فعل واسم ليمزج بين الحركة والسكون في الشّكوى، فجاءت عروض البيت موافقة لضربه إيقاعيًّا، فكلاهما جاء مخبونا (فَعِلُنْ) والتماثل بين العروض والضرب في الوزن من شأنه أن يُحدث توازنا يؤدّي إلى بروز الإيقاع وتأكيد المعنى، فشكوى الشّاعر من الزّمان الّذي لم يرحمه هو استسلام في الوقت نفسه إلى القَدَرِ الّذي أنزل عليه الملمات والنوائب. ويدلّ حرص الشّاعر على التصريع عن رغبته في تحقيق نَغَمٍ واضح في مفتتح قصائده يتواءم مع طبيعة التجربة الشِّعرية ومدى حاجتها إلى إيقاع واضح ومتميّز في هذا المفتتح، فمثلا في مطلع قصيدته التّي مدح بها أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين. يقول[1]:(وافر)

طَلِيعَـــةُ جيشـــكَ الـــروحِ الأميـــنُ وَظِـــلُّ لِـــوَائِكَ الفَتْـــحُ المُبِيـــنُ

وقوله أيضا في مفتتح قصيدة أخرى في الأمير ذاته[2]: (وافر)

جَنَابُـــكَ للعُـــلاَ حِصْـــنٌ حَصِيْـنُ وَذِكْـــرُكَ للمُنَـــى دُنْـــيَا وَدِيْـــنُ

نجد في البيتين أنّ قيمة التصريع تتجاوز الحسّ الإيقاعي في كلّ من العروض والضرب إلى القيمة الدّلالية، ففي البيتين شكّل اللّفظ الأخير من الشطر الأوّل (الأَمِينُ، حَصِينُ) مع اللّفظ الأخير من الشطر الثاني (المبِينُ، دِينُ) تصريعا أحدث نغمة موسيقية بتكرار صوت "النون" في مصراعي البيتين، كما أنّ دلالة لفظتا كلّ من العروض تمثلان الدّلالة المحورية للمطلع والقصيدة، فشخصية الممدوح **علي بن يوسف** تجمع بين القوّة والشّجاعة والمنعة والمجد والكرم، وهذه القيّم توحي بالمدح، وهي الصّفات المستحبّة في وصف الأمراء.

وهكذا نهض التصريع بالمحور الدّلالي الّذي سعى الشّاعر إلى التعبير عنه، وهو تلك القيّم الحميدة التّي يتمتّع بها العربي.

1) المصدر السابق، ص:200.

2) نفسه، ص:208.

وقد يُعانق التصريع طباقا بين مصراعي البيت الشّعري، لتكثيف النغم، وتنويع مصادر الإيقاع، كقوله في مطلع قصيدته التّي مدح بها ابن زهر(1):(كامل)

لَبَّيْكَ عَنْ سِرِّي وَعَنْ إعْلاَنِي مَا شِئْتَ مِنْ بَوْحٍ وَمِنْ كِتْمَانِ

شكّلت لفظة "إعلانِي" إيقاعا موسيقيًّا من خلال تقابلها مع نظيرتها لفظة "كِتْمَانِ" كما أنّ تكرار حرف "النون" المجهور باتّحاده مع الصائت القصير "الكسرة" شكّل نغمة قويّة للبيت الشّعري ككلّ في التنبيه إلى تركيز الشّاعر على الإعلان والبوح بمشاعره اتّجاه الممدوح، وانصرافه عن التستّر والإخفاء، فعبّر مصراع البيت عن المعنى منذ الوهلة الأولى.

ويركّز الشّاعر في بعض مقطوعاته على افتتاحها بالتصريع، كما في قوله(2): (متقارب)

أرَاكَ تَجُودُ ولاَ تَسْأَل وقدْ كُنت صبا بِمَا تَبذل

وقوله أيضا(3): (بسيط)

هُوَ الهَوى وَقَديمًا كُنْتُ أَحْذَرُهُ السُّقْمُ مَوْرِدُهُ والمَوتُ مَصْدَرُهُ

أدّى التصريع في هذين البيتين إلى تماثل صوتي أفضى إلى إحداث إيقاع متساوي النغمة في العروض والضرب، وهذا يُحدِثُ نوعًا من الإمتاع للسّامع. وقد التزم الشّاعر أيضا في أرجوزتيه(4) مع طوليهما بالتصريع في جميع قوافيها، ممّا يدلّ على تمكّنه من انتقاء القوافي التّي ينتج عنها جرس موسيقي رخيم.

2-3-إيقاع التكرار:

يُعَدُّ التكرار من البُنى الهامّة التّي يقوم عليها البديع، وبه تستقيم الموسيقى الدّاخلية للقصائد؛ وهو يعني تكرار الكلمة أو الحرف أو الصّيغة أو العبارة أو الأداة، وكلّ هذه الأنماط ترتبط ارتباطا

1) المصدر السابق، ص: 196.
2) نفسه، ص:143.
3) نفسه، ص: 240.
4) نفسه، ص: 147، 181.

وثيقا بالموسيقى الشّعرية، وهو عند **ابن الأثير** " دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا"[1]. يلجأ الشّاعر إليه طلبا للتوافقات الصّوتية طورا، وإبرازا وتأكيدا للمعنى طورا آخر، ويسعى "**الأعمى التّطيلي**" إلى إعطاء شعره قدرا كبيرا من النغمية الموسيقية التّي تستمتع بها الأسماع، وتنشرح لها القلوب، ونظرا إلى أنّ مجال الحديث عن التكرار عنده واسع، فسأكتفي بإيراد بعض النماذج عن ذلك وتحليلها ومعرفة أثرها الموسيقي داخل النّص الشّعري.

لعلّ أوّل ما يُلاحظ على هذه الأداة اللّغوية في توظيفات "**التّطيلي**" لها أنّها جاءت على ثلاث صور، منها: تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار العبارات، ومن أمثلة النوع الأوّل ما نجده في قوله يمدح أبا العباس صاحب الأحباس[2]: (كامل)

شِـــعْـــرِي وَجُــــودُكَ يَا أَبَا العَـــبَّاسِ مَـثَـــلاَنِ قَــدْ سَـــارَا بِــنَا فِــي النَّاسِ

أَرْبَـــى سَمَاحُـــكَ كُــلَّ شَـــأوٍ[3] نَــازِحٍ وَأَلاَنَ شِعْــرِي كُـــلَّ قَلْـــــبٍ قَـــاسِ

إِنْسَانُ عَـيْـــنُ المَــجْــدِ سَمَّـــوْهُ بِــهِ لاَ أَنَّـــــهُ نَـــــاسٍ وَلاَ مُــتَـــنَاسِ

تكرّر حرف "**السين**" في هذه الأبيات تسع مرّات، دأب الشّاعر تكراره على مسافات زمنية تطول وتقصر ليصل بعد ذلك إلى تقوية الإيقاع الموسيقي وتنوّع الجرس داخل القصيدة، وافتخاره بشعره وهو يخاطب الممدوح محلّ الأمل وموطن الخوف معًا، فهذا الإعجاب بشعره جعله يضعه متساويًّا بينه وبين جود ممدوحه، فترديد هذه الوحدات الإيقاعية الصغرى ساعد على تشكيل الإيقاع الكلي، وإبراز المحور الدّلالي للبيت الشّعري.

وقد يعمد الشّاعر إلى تكرار حرف "السين" على مسافات زمنية متعادلة، كما في قوله يُهنئ ابن الحضرمي ببعض الأعياد[4]: (طويل)

وَسَيْـــفٌ يُبَاهِـــي كُــلَّ سَيْـــفٍ بِنَفْسِــهِ إِذَا السَّيْـــفُ بَاهَـــى بالحَـمَائِلِ والغِمْـــدِ

1) المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ابن الأثير/3/3.
2) الديوان، ص:74-75.
3) شَأْوٌ: مُغَرَّبٌ
4) المصدر السابق، ص:34.

وَنَجْمُ سَنَاءٍ أَوْ سَنَا كُلَّمَا بَدَا تَهَلَّلَ[1] بالإسْعَادِ وانْهَلَّ[2] بالسَّعْدِ[3]

كرّر "**التّطيلي**" في هذين البيتين حرف "**السين**" عشر مرّات على مسافات زمنية متقاربة أسهمت في خلق تناغم موسيقيّ بين الكلمات التّي يتشكّل منها البيتين، وفي المقابل أظهرت صورة الممدوح في صفات يُستحب للعربي أن يُوصَفَ بها؛ فممدوحه سيف إذا السّيف باهى بالحمائل والغمد، وهو نجم في عُلُوِّ مكانته ورفعته، وضوء منير في الظُّلمات، وجوادا معطاءً حَانٍ على العُفاة والسّائلين، وهذا ما يظهر جليًّا في الكلمات (سَيْفٌ، سَنَاءٌ، الإسْعَادُ، السَّعْدُ)، فتكرار حرف السين، هنا، على مسافات زمنية متقاربة أكسب الكلام إيقاعا أخّاذا.

وتكرار الشّاعر لحرف دون آخر في البيت الواحد أو في عدّة أبيات، يحقّق له التناغم الموسيقي الّذي تستسيغه الآذان وتألفه الأسماع، ومن ذلك تكراره لحرف "العين" في إحدى مراثيه. يقول الشّاعر[4]: (كامل)

يَهْنَ البَقِيْعَ[5] وَلَيْتَهُ لَمْ يَهْنَهُ قَبْرٌ غَدَا شَرَفًا لِكُلِّ بَقِيعِ

عَجَبًا لَهُ وَسِعَ المَكَارِمَ والعُلاَ وَدَعَا لَهُ الدَّاعُونَ بالتَّوْسِيعِ

يثير تكرار حرف **العين**، هنا، نغمة وجرسا موسيقيا ثريّا، وهذا التكرار يرتبط لاشعوريًّا بالحالة النفسية للشّاعر، ويعبّر عن المرارة والفَقْدِ وانكسار نفسية الشّاعر إثر ما حَلَّ بمرثيه، ممّا جعله يرسم صورة فريدة لقبر ذاك المرثي الّذي وسع المكارم والعُلاَ، وقد ساعد على إبراز هذا المعنى اتّحاد صوت العين مع الصّائت القصير (الكسرة) التّي عمّقت مرارة الشّعور بالفقد والانكسار النفسي للذّات الشّاعرة، فتآلفت بذلك الوحدات الصّوتية مشكّلة نغمات موسيقيّة شجيّة وحزينة.

1) **تَهَلَّلَ**: تلألأ.

2) **انْهَلَّ**: انهلّ السّماء بالمطر، وهو شدّة انصبابه.

3) **السَّعْدُ**: اليُمْنُ.

4) المصدر السابق، ص :80.

5) **البَقِيعُ**: موضع فيه أروم شجر من ضروب شتّى، وبه سُمِّيّ بقيع الغرقد، وهي مقبرة بالمدينة.

ومن أمثلة تكراره للحروف كذلك تكرار حرف **الشين** في إحدى مقطوعاته الغزلية. يقول[1]: (كامل)

قَالُــوا الرَّحِــيلَ غَــــدًا فَشَاهِــدْنَا غَــدًا تَــرَنَا أَشَــتَّ نَـــوىً وأشْجَـــى مَشْهَــدَا

يبدو أنّ الشّاعر عمد إلى تكرار حرف **"الشين"** أربع مرّات رغبة منه في توفير جوّ موسيقي يبعث على الشّعور بانتشار الحزن والأسى في نفسيته بإحساسه بغربته، كما أنّ التقسيم في قوله: (أشتّ نوى وأشجى مشهدا) مع تكرار حرف الشين جلب للبيت بُطْئًا إيقاعيًّا أسهم في التعبير عن ما يكنّه الشّاعر بداخله؛ ذلك أنّ تكرار الشّاعر لحرف بعينه قد يكون له مغزى نفسي عميق يتلاءم مع الشُّعور الّذي ينتابه أثناء ممارسته لتجربته الفنية.

أمّا على مستوى تكرار الكلمات فقد أظهر **"التّطيلي"** اهتماما بهذا الجانب الإيقاعي الّذي يقوم على " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغما موسيقيًّا يتقصّده الناظم"[2]، وهذا ما نلاحظه في قوله يرثي زوجته[3]:(طويل)

أَآمِــــنَ إِنْ أَجْـــزَعْ عَلَيْـــكِ فَإِنَّنِــي رُزِئْتُـــك أَحْلَــى مِنْ شَبَابِي وَمِــنْ وِفْــرِي

أَآمِــــنَ لاَ واللهِ مَــازِلْــتُ مُــوفِــيًا بِبَيْنِــكِ لَــوْ أَنِّــي أَخَــذْتُ لَــهُ حِــذْرِي

إنّ تكرار كلمة **"آمِنَ"** مرّتين في بداية البيتين جاء استجابة طبيعيّة لعاطفة الشّاعر الحزينة على زوجته المفقودة، يُكرِّر ذكر اسمها تحت إلحاح الشّعور بالفقد، وفي الوقت نفسه يجد في هذا التكرار وعاءً لإفراغ هذا الشّعور الحزين واستيعابه، وبَرْدًا لإطفاء نار الحرقة والتوجّع، وشدّة القرحة التّي يجدها المتفجّع كما قال ابن رشيق[4].

كما أضاف النّاقد أنّ التكرار قد يقع في الهجاء " على سبيل الشهرة، وشدّة التوضيع بالمهجو، أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتابًا مُوجعًا أو على وجه التوجّع إن كان رثاء أو

---

1) المصدر السابق، ص:22.

2) جرس الألفاظ ودلالتها، ماهر هلال، دار الحرية، بغداد، (د، ط) (1980)، ص:239.

3) المصدر السابق، ص:71.

4) العمدة، ابن رشيق/76/2.

تأبينا "[1]، وهو في هذه الأبيات يقيم حالة من الوئام بينه وبين زوجته آمِلاً في إعادة حالة التوازن لذاته المنكسرة، ويبدو ذلك من خلال تكرار اسمها **"آمِنَ "** الّذي يحمل دلالة سيميائية ترتبط بمعنى الأمن والاستقرار النفسي، وهو ما يناقض في صيرورته معنى الخوف والاضطراب[2]، ومن أمثلة تكراره لبعض الكلمات قوله في إحدى مدائحه[3]:(سريع)

جُـــودُكَ أَجْـــدَى فِـــي طِـــلابِ العُـــلاَ مِـــنَ الحَـــيَا فِـــي البَلَـــدِ المَحْـــلِ

جُـــودٌ لَـــــوْ أَنَّ الأَرْضَ غِـــيْثَـــتْ بِـــهِ لَـــمْ تُنْبِـــتِ البُـــرَّ[4] مَـــعَ البَقْـــلِ[5]

إنّ تكرار الشّاعر كلمة **"الجود"** مرّتين في بداية البيتين وإسناده إلى الممدوح عن طريق ضمير المخاطب "الكاف" يؤكّد أنّ هذه الصّفة لصيقة به، ثمّ يبالغ في وصف هذا الجود إلى أن جعله أفضل من المطر الّذي يحيي كلّ ميت ويبعث الحياة في البلد الّذي أقفر وأجدب، فهذا التكرار زاد من تقوية المعنى وأكسب البيت نغمة موسيقية جميلة.

ومن أمثلة تكراره للكلمات، أيضا، ما نجده في إحدى مقدماته الغزلية[6]:(سريع)

بَاخِلَـــةٌ قَـــــدْ كِـــــدْتُ مِـــــنْ بُخْـــلِهَا وَعِـــشْقِـــــهَا أَكْـــلَـــــفُ بالبُخْـــــلِ

مَـــا عَابَـــــهَا إذَا بَخِلَـــــتْ بُخْـــلُـــــهَا لَـــوْ لـــم تَشِنْـــــهَا خُلَّـــــةُ المَـــــطْلِ

جاء تكرار الشّاعر لكلمة **"البُخْلُ"** هنا في صيغ مختلفة، منها اسم الفاعل (بَاخِلَةٌ)، والاسم (بخلُهَا)، والفعل الماضي (بَخِلَتْ) ليعبّر عن مدى تقتير المحبوبة وشُحِّهَا وعدم سماحها

---

1) المرجع السابق/2/75-76.

2) رثاء الزوجات في الشّعر الأندلسي مرثية الأعمى التّطيلي نموذجا، إبراهيم منصور محمّد الياسين، حوليات آداب عين شمس، مجلد40، إبريل، يونيه2012، العدد2، ص:17.

3) الديوان، ص:120.

4) **البُرُّ**: الحِنطة وهو القمح.

5) **البَقْلُ**: كلّ نابتة في أوّل ما تنبت.

6) المصدر السابق، ص:136.

بالبذل والعطاء في حبِّها للشَّاعر العاشق الّذي يعاني ويلات الحبّ والحرمان، وما كان هذا المعنى ليظهر لولا التكرار الّذي زاد من تقوية الإيقاع الموسيقي داخل البيتين .

ويلجأ الشّاعر، أيضا، إلى تكرار لفظة بعينها في أكثر من بيت، على شاكلة قوله في رثاء ابن البناقي[1]:(طويل)

أَبَا حَسَنٍ أَمَّا أَخُوكَ فَقَدْ قَضَى فَيَا لهفَ نَفْسِي مَا الْتَقَى أَخَوَانِ

أَبَا حَسَنٍ إحْدَى يَدَيْكَ رُزِئْتَهَا فَهَلْ لَكَ بالصَّبْرِ الجَمِيلِ يَدَانِ

أَبَا حَسَنٍ أعْرِ المَذَاكِيَ[2] شُزَّبًا[3] تجرُّ إلَى الهيجَاءِ كُلَّ عِنَانِ

أَبَا حَسَنٍ أَلْقِ السّلاحَ فإنَّهَا مَنَايَا وإنْ قَالَ الجهولُ أَمَانِي

أَبَا حَسَنٍ هَلْ يَدْفَعُ المَرْءُ حَيْنَهُ بِأَيْدِ شُجَاعٍ أوْ بِكَيْدِ جَبَانِ

أَبَا حَسَنٍ إنَّ المَنَايَا وُقِيْتَهَا إذا أبلغت لَمْ تتبعْ بِضَمَانِ

أَبَا حَسَنٍ إنْ كَانَ أَوْدَى مُحَمَّدٌ وَهَيْهَاتَ عَدْوي[4] فِيْكَ مِنْ رَسَفَانِي[5]

إنّ تكرار كلمة " **أَبَا حَسَنٍ**" سبع مرّات في الأبيات يوحي بتلك المكانة الرفيعة التّي يحتلّها المرثي في قلب الشّاعر، فكلمة " **أَبَا حَسَنٍ**" هي بؤرة التوتّر التّي تدور حولها الأبيات، والمحور الدّلالي الّذي يُشكّل معناها، ممّا يزيد من تدفّق النغمات والاستئناس بها والتلذّذ عند سماعها، فمثل هذه التماثلات الصّوتية إذا أحسن الشّاعر استغلالها وتوزيعها داخل النّص الشّعري، فإنّ ذلك ينعكس بالإيجاب على إيقاع النّص وموسيقاه.

1) المصدر السابق، ص :228.
2) **المَذَاكِي**: الخيلُ.
3) **شُزَّبًا**: ضامرة.
4) **عَدْوِي**: العَدْو هو الجري الطليقُ.
5) **رَسَفَانِي**: الرَسَفَانُ هو مشي المقيّدُ.

ومن أمثلة تكراره للعبارات، قوله في رثاء محمد بن حزم[1]:(وافر)

أَلَــمْ يَــكُ حُبُّـــهُ كَــهْـفًا مَنِيْـــعَا أَلَــمْ يَـــكُ قُرْبُـــهُ ظِــــلاً ظَلِيْـــلاَ

أَلَـــمْ يَـــكُ لِلْيَتَامَــــــى والأيَامَــــــى وَلِـــيًّا حَـــانِـــيًا وَأَبًـــا وَصُــــولاَ

أَلَـــمْ يَـــكُ حِيْنَ يَدْجُو الخَطْبُ بَــدْرًا وَلَكِــــنْ لاَ سَـــــرَارَ وَلاَ أُفُـــــولاَ

كرّر الشّاعر في هذه الأبيات عبارة " **أَلَمْ يَكُ** " فهو استفهام غرضه تأكيد المعنى، والتذكير بصفات المرثي من حبّ وحنان، فتكرار العبارة، هنا، فسح للشّاعر مجالا لإثبات صفات الممدوح الجليلة من ذات المكارم والأعمال الفاضلة.

وقد يعمد الشّاعر إلى تكرار اللّفظة الواحدة بصيغ مختلفة، وهو ما يسمّى بالتكرار الاشتقاقي[2]، وهذا أمر ضروري لتثبيت نغم الألفاظ في ذهن المتلقي، فنجد الشّاعر يترنّم بلفظة مَا، ويردّدها عدّة مرّات بلفظها ومعناها، فتحسّ بعذوبة الإيقاع وجماله المنبعث من تكراره لها، على شاكلة تكراره لكلمتي الدّمع والبكاء في قوله يرثي زوجته[3]:(طويل)

وَكَــانَ الأَسَـــى نَــذْرًا عَـلَيْكِ نَـذَرْتُـــهُ وَلَكِـــنْ أَرَادَ الشَّـــوقُ أَكْبَـرَ مِـنْ نَذْرِي

وَمَــنْ لِــي بِعَيْـــنٍ تَحْمِــلُ الدَّمْعَ كُلَّــهُ فَأَبْكِـــيكِ وَحْـــدِي لاَ أَقَـــرُّ وَلاَ أَدْرِي

وَلِــي مُقْلَـــةٌ أَفْضَـــتْ بِـــهَا لَحَـــظَاتُـــهَا إِلَـــى عَـــبَرَاتٍ جَمَّـــــةٍ وَكَـــرىً نَـزْرِ

وَكَـــانَ حَـــرَامًا أَنْ تَجُـــــودَ بِدَمْـــعَــــةٍ وَقَـــدْ تَرَكَتْـــهَا الحَـــادِثَاتُ بِلاَ شَفْـرِ

ولَكِــنْ حَــدَاهَا الحُـــزْنُ فَاسْتَوْسَقَــتْ بِــهِ وَأَكْبَـــرُ مَا يُعْطِـــي البَخِـيلُ عَلَـى قَسْرِ

---

1) المصدر السابق، ص:97.

2) **التكرار الاشتقاقي**: وهو تكرار ليس بذات اللّفظ وإنّما بما يُشتق منه. – جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي بلال، ص:255.

3) المصدر السابق، ص:72.

قد يدرك المتلقي مدى توجّع الشّاعر وألمه وحسرته في هذا المقطع، بخاصّة، وفي النّص بعامّة من خلال تكراره بعض الألفاظ الدّالة على ذلك، حيث كرّر لفظة "الدَّمع" واشتقاقاتها، ولفظة "العَيْنُ" واشتقاقاتها، ولفظة "البُكَاءُ" على تعدّد اشتقاقاتها، واللّفظ المكرّر، هنا، صورة منطبقة على الحالة النفسية التّي تضغط على الشّاعر فيدوم بكاؤه، وتنهمر الدّموع من عينيه متساقطة على خَدَّيه بغزارة، وهو لا يريدها أن تتوقّف عن ذلك؛ لأنّ التوقّف عن البكاء في رأيه خيانة كبرى لزوجه[1]. فكلّ هذه التكرارات تُعتبر من المصادر الجمالية في النّص الإبداعي، وقد وُفِّقَ "**الأعمى التّطيلي**" في اختيار الكلمات الرنّانة المعبِّرة عن المعنى المقصود.

4-2- إيقاع التصدير:

يُعَدُّ التصدير من أهمّ الوسائل البلاغية التّي تسهم في تشكيل الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، وهو ضرب من التجنيس الصّوتي، ونوع من أنواع التكرار، سمّاه **ابن المعتز** رد أعجاز الكلام على ما تقدّمها[2]، والمقصود بهذا المصطلح "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض"[3]، ويحقّق هذا الأسلوب تناغما موسيقيًّا وإيقاعا من خلال تكرار بعض الكلمات في الصدر والعجز، "فيكسب البيت الّذي يكون فيه أُبّهة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[4].

وقد استعان به "**الأعمى التّطيلي**" في تشكيل موسيقى شعره، من خلال التماثل والتشاكل بين الكلمات المتكرّرة، حيث جاء استعمال الشّاعر لهذه الوسيلة البديعية في صور ثلاث منها:

---

1) رثاء الزوجات في الشّعر الأندلسي مرثية الأعمى التّطيلي نموذجا، إبراهيم منصور محمّد الياسين، ص:17.

2) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس : إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، ط2(1979)، ص:47.

3) العمدة، ابن رشيق/3/2.

4) نفسه، الصفحة نفسها.

أ–تصدير الحشو:

هو ما يُوافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه، وقد استعمله الشّاعر بكثرة مقارنة بأنواع التصدير الأخرى، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قوله مخاطبا ابن حمدين[1]: (طويل)

وَمَنْ لَمْ يُوطِّنْ للنَوائِبِ نَفْسَهُ وَقَدْ لَجَّ فِي تَعْرِيْضِهَا للنَوائِبِ

أَعِدْ نَظَرًا فِيهِم وَفِي حُرمَاتِهِمْ وَإِنْ لم يُعِيدُوا نَظْرَةً فِي العَوَاقِبِ

قَدْ انْصَرَفَتْ تِلْكَ الهُمُومُ لَوَاغِبًا[2] إلَى المقصِدِ الأدْنَى وغير لَوَاغِبِ

نلاحظ في البيتين الأوّل والثالث ارتباط الصدر بالعجز من خلال ردّ كلمة (النوائب) التّي وردت في عجز البيت الأوّل إلى كلمة (النَوائِبِ) الواردة في صدره، وكلمة (لواغب) الواردة في عجز البيت الثالث إلى كلمة (لواغِبًا) الواردة في صدره، وبذلك يكون منبعهما الدّلالي واحد هو (نَوَبَ) و(لَغِبَ) وتتشاكل بذلك أصوات الكلمتين لتقوم مُنبِّها صوتيًّا يحيل القارئ إلى الدّلالة المقصودة، وهي أنّ الشّاعر يميل إلى الاعتذار عن قوم أخطأوا في حقّ ابن حمدين، ويلتمس لهم العفو منه، من خلال تكراره لكلمتي النوائب واللواغِب اللّتان توحيان بالضعف الّذي لحق بهؤلاء القوم جراء ظلمهم الممدوح، فالإعادة، هنا، ليست شكلية كما يبدو للوهلة الأولى، ذلك أنّ الشّاعر من خلال تكراره لهذه الكلمات نجده يلحّ على الدّلالة المقصودة، ألا وهي طلب الاعتذار من الممدوح، وتكون الكلمة المكرّرة بذلك قد عبّرت عن معنى يوازي التكرار الصّوتي المنطوق به في النّص.

وحين أراد الشّاعر أن يعبّر عن قوّة ممدوحه توسّل هذا النوع من التصدير، في قوله[3] :(طويل)

بِكُلِّ فَتَى جَلْدٍ يَخُوضُ غمارَهَا عَلَى كُلِّ نَهَّاضٍ بِأَعْبَائِهَا جَلْدِ

1) المصدر السابق، ص:07

2) **لواغِبٌ**: لَغِبَ: أَعْيَا أشدّ الإعياء.

3) المصدر السابق، ص:32.

أعطى التصدير الحاصل بين كلمتي (جَلْدٍ، وجَلْدِ) البيت إيقاعا منسجما ناتجا عن التكرار الصّوتي الّذي أكّد أهمية القوّة والصبر في الجهاد؛ جهاد الممدوح ضدّ النصارى الإفرنج، وهنا تكمن متعة التفاعل بين المرسل ومتلقيه من خلال ذلك النغم الدّاخلي الّذي أحدثته الكلمتين المتكررتين في كُلٍّ مِنْ صدر البيت وعجزه.

كما اعتمد الشّاعر هذا النوع من التصدير في شكوى الوضع الّذي آلت إليه مدينة أشبيلية. يقول معبرا عن ذلك[1]:(متقارب)

وَسَـــادَ الطَّـــغَامُ[2] بِتَمْـــويهِـــهِـــمْ وَهَـــلْ يَفْـــدَحُ الــــرُزْءُ إلاَّ كَـــذَا

وَطَالَـــتْ خُطَاهُـــم إلَـــى التُّـــرَّهَاتِ[3] أَلاَ قَصَّـــــرَ الله تِـــلْكَ الخُــــطَا

يلاحظ في البيت الثاني أنّ كلمة "**الخُطَا** " في آخر البيت وفي حشوه، توسّل الشّاعر بتكرارها ضمن التركيب الشّعري ليُصوِّر حال أشبيلية وما يعانيه النّاس فيها من ظلم وأسى، وما يُكابدونه من عَنَتٍ وامتهان جرّاء انتشار الفساد والمجرمين في البلاد الّذين عاثوا فيها فسادًا، فهو يطلب من الله عز وجلّ أن يحدّ من ذلك التمادي في الأباطيل وكثرة الفساد والظُّلم، من خلال إعادته كلمة "الخُطَا" التّي وردت في عجز البيت إلى كلمة "خُطَاهُمْ" التّي وردت في صدره، فارتبط الإيقاع الّذي نجم عن هذا التكرار بموسيقى البيت ممّا أسهم في خلق نغمة موسيقية عملت على توضيح المعنى وتبيينه.

وقد أجاد "**التّطيلي**" في ردّ الأعجاز على الصدور، وبلغت ثقافته أجلّ مبلغ عندما زاوج بين ردّ الأعجاز، والتكرار اللّفظي. يقول[4]:(طويل)

أَصْبَحْـــتَ حَيْـــثُ ثَـــرَاكَ أَمْنَـــعُ مَعْقِـــلٍ فَاسْلَـــمْ عَلَـــى الأَيَّـامِ وَاسْلَـمْ وَاسْلَـمْ

1) المصدر السابق، ص:01.

2) **الطَّغَامُ**: أرذال الطّير والسِباع.

3) **التُّرَّهَاتُ**: الأباطيل.

4) المصدر السابق، ص:172.

ب- تصدير الطّرفين:

أو ما يُسمّى بالتوشيح[1]؛ وهو ما يوافق آخر كلمة منه أوّل كلمة في نصفه الأوّل، ومثاله ما نجده في قول "**التّطيلي**" في إحدى مقطوعاته[2]:(سريع)

إنْ يَنْبُ بِي دَهْرِي فاللهُ لِي وَالمُتَرَجَّى لِلْنَدَى خَالِدُ

يَا وَاحِدًا أَفْضَالُهُ شِرْكَةٌ فِينَا وَلَكِنْ مَجْدُهُ وَاحِدُ

من يتأمّل البيت الثاني جيّدا يجد أنّ كلمة (واحد) التّي تصدّرت البيت وتكرّرت في قافيته كلمة محورية يقوم عليها البيت الشّعري، وهذا ما يسمّى بالتوشيح، فتكرار هذه الكلمة يوحي بوحدانية الخالق الواحد الأحد، ففضل الله عزّ وجلّ ونعمه كثيرة مشتركة في أغلبها بين بني البشر، لكن مجده واحد، ولم يكن هذا المعنى ليظهر لولا تكرار لفظة (واحد) التّي أعطت البيت الشِّعري إيقاعًا داخليًّا تولّد نتيجة تكرار الكلمتين في أوّل البيت وفي نهايته. كما توسّل الشّاعر هذا النوع من التصدير في بيان إجادته في فنّ المدح، على شاكلة قوله في مدح القاضي أبي العبّاس أحد بني القاسم أعيان سَلا [3]:(طويل)

فَحِكْ لِي مِنْ نَعْمَاكَ بُرْدًا أَجُرُّهُ فإنِّي لأَبْرَادِ المَدَائِحِ حَائِكُ

حقّق الترديد الحاصل بين (حِكْ، وحَائِكُ) نوعًا من الإيقاع الّذي أحكم موسيقى البيت من خلال تموقعه في بداية البيت ونهايته، فتشابه الحروف في بدايته وفي نهايته أسهم في انسجام الجملة الموسيقية. أمّا دلاليا فيمثّل هذا التكرار نوعا من التذكير للممدوح بأن يجزل للشّاعر العطاء، في حين يجزل له هو المديح؛ لأنّه حاذق وبارع في هذا الفنّ، وظهرت الدّلالة من خلال عنصر التكرار للوحدة الصّوتية (حِكْ، حَائِكُ) مما أسهم ذلك في تقوية الإيقاع وتثبيت الدّلالة.

1) **التوشيح**: أن يكون أوّل البيت شاهدا بقافية ومعناها متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أوّل البيت عرف آخره وبانت له قافيته. - نقد الشِّعر، قدامه بن جعفر، ص: 167.

2) الديوان، ص:42.

3) نفسه، ص:93.

وليس هناك أيّ شكٍّ من إنّ هذا التردّد اللّفظي يخلق إيقاعا قادرا على شدّ المتلقي وإشراكه مع عاطفة الشّاعر، مثلما يعمل على شدّ النّص الشِّعري بتلك النغمة الموسيقية، وهو أنّ المتلقي الفطن الّذي له ملكة ذوق شعري يستطيع أن يعرف القافية قبل أن ينطقها قائلها.

ج–تصدير التقفية:

هو ما يُوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل، وقد جاء منه في شعر "**التّطيلي**" قوله في رثاء زوجته[1]: (طويل)

وكَــانَ الأَسَــــى نَــــذْرًا عَــلَيْكِ نَذَرْتُــهُ ولَكِــنْ أَرَادَ الشَّـــــوْقُ أَكْبَــرُ مِـنْ نَـذْرِي

يتمثّل ردّ العجز على الصدر، هنا، في قول الشّاعر (نَذَرْتُهُ) في ختام الشطر الأوّل، ولفظة (نَذْرِي) في ختام البيت، على أنّ الأولى جاءت بصيغة الفعل الماضي المسند إلى الضمير المتصل "الهاء" والأخرى جاءت بصيغة الاسم الموصول بياء المتكلم، وبوساطة هذا التكرار يتحقّق تأكيد اللّفظة الأخيرة لدلالة اللّفظة الأولى اللّتان تهيمنان على دلالة البيت برمّته والّذي يمكن أن يُجْمَلَ في قولنا: إنّ الشّاعر جريح الفؤاد، يكتوي بنيران الفقد وآلام الفراق، وتضطرم في صدره لظى الأسى، فأصبح الشّوق إلى المفقودة أكثر من الأسى على فراقها، بالرغم من أنّه نَذَرَ لنفسه الأسى على فقدانها إلاّ أنّ الشّوق إليها فاق ذلك النذر، وبالتالي جاء ائتلاف القافية مع معنى البيت ائتلافا متناسقا. ومن تصدير التقفية، أيضا، قوله في إحدى مقطوعاته متغزّلا [2]: (كامل)

يَا وَصْــلَ ذَاتِ الــخَالِ هَـــلْ مِـــنْ مُرْجِعٍ هيـــهات لَيْـــسَ لِـــما تَوَلَّـــى مُـرْجَـعُ

فالموافقة حاصلة بين آخر كلمة في عجز البيت (مُرْجَعُ) وبين آخر كلمة في صدره (مُرْجِعٍ)، وترافق مع التكرار في إحداث إيقاع موسيقيّ ودلالة واضحة تؤكّد استحالة الرجوع؛ رجوع الحبيبة إلى الشّاعر الّذي يتساءل عمّا إذا بإمكانها الرجوع إليه، لكنّه سرعان مَا تظهر تلك الحقيقة في عجز البيت، فالذي ذَهَبَ لن يعود مرّة أخرى. فهذا التكرار أعطى البيت نغمًا موسيقيًّا جميلاً

1) المصدر السابق، ص :72.

2) نفسه، ص:78.

ونوعًا من الرِّقَّة والعذوبة التّي توافق مقام الغزل. وقد عبّر الشّاعر، أيضا، عن فكرة عدم الوصل والفراق بوساطة هذه الوسيلة البديعية، في قوله متغزّلا [1]: (طويل)

وَمَا نِعْتِـــي حَتَّـــى عَلَـى النـأيِ وَصْــــلَهَا لَعَلَّكِ قَـدْ صَارَمْتِ طَيْفَـكِ فِـي وَصْلِـي

وافقت كلمة (وَصْلِي) في نهاية العجز كلمة (وَصْلَهَا) في نهاية الصدر، ممّا زاد ذلك من ترنّم البيت وإيقاعه.

فالتصدير عند "**التّطيلي**" كما تبيّن من النماذج السّابقة أنّه أخذ أشكالا ثلاثة مثلما هي موضحة أدناه:

الصورة الأولى: ....(ـــ)....... ....(ـــ)

.... (ـــ).............(ـــ)

الصورة الثانية: (ـــ)................ ....(ـــ)

الصورة الثالثة: ....(ـــ) ....(ـــ)

والملاحظ على هذه الوسيلة البلاغية أنّ طاقتها التعبيرية لا تكمن فقط في جانبها الصّوتي (التكرار) وهو لا شكّ جانب مهمّ شدّنا إلى الجانب الدّلالي للكلمة المكرّرة؛ لأنّ الفائدة فيه مزدوجة تضمّ الصّوت إلى الدّلالة، فيتضاعف التأثير الجمالي ويقوى عنصر التبليغ.

2-5- إيقاع التدويـــر:

يُعدُّ التدوير من الألوان البديعية التّي تصنع الإيقاع الدّاخلي، وتُسهم في بلورة الإيقاع الكلّي، وهو " اتّصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، أو بعبارة أخرى؛ يعني انقسام كلمة واحدة بين شطرين، بحيث ينتهي الشطر الأوّل في صدرها ويبدأ الثاني بعجزها"[2] .

1) المصدر السابق، ص:122.

2) بناء القصيدة عند علي الجارم، إبراهيم محمّد عبد الرحمن، نقلا عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة النصر، القاهرة، ط3(1993)، ص:204.

وهو من مكوّنات البنية الموسيقية الدّاخلية، حيث أنّه " يُسْبِغُ على البيت غنائية وليونة؛ لأنّه يمدُّهُ ويُطيل نغماته"(1)، ويقضي على ما يُسمّى بالوقفة الموسيقية عند تمام الشطر الأوّل من البيت الشّعري، ويجعل النغمة الموسيقية في البيت مستمرّة وسريعة.

اعتمد "**الأعمى التّطيلي**" التدوير(2) في تشكيل قصائده ومقطوعاته، حيث بلغ عدد القصائد المدوّرة حوالي أربع قصائد، ومقطوعة واحدة، وقد يأتي التدوير عنده على مستوى بيت واحد أو على مستوى بيتين، والغالب مجيئها على مستوى مجموعة أبيات، كما في قوله يمدح أبا القاسم بن حمدين(3): (خفيف)

وقَــرِيــعُ الأَيّــامِ ذُو نَــجْــدَةٍ تَمْضِــي وشَمْـسُ النَّــهَارِ فِي الإشْــرَاقِ

أَسَــدٌ يَمْــلأُ العَــرِينَ مِــنَ البَــأْ سِ وَطَــوْدٌ يَحْمِـي مِــنَ الإمْــلاَقِ

وفَتــىً مِثْلَــمَا يَشُــقُّ علــى الحُسَّــا دِ مَــاضٍ يـــومَ الكَــريهـــةِ واقِ

أريحـــيٌّ تَـــرَاهُ يَهْتَـــزُّ لِلْبَـــذْ لِ اهْتِــزَازَ القَضِــيـــبِ للإيــراقِ

مُسْتَبِـــدٌّ بالمَجْــدِ هَـشٌّ إلـى الجُـو دِ مُطِيــقٌ للأمْــرِ غَـيْــرَ مُــطَاقِ

وَكَفِــيلٌ بالعَــدْلِ والجُــودِ مَشْــدُو دُ الأواخِـــي مُــمَــزِّقُ الإمْــلاَقِ

يُشكِّلُ التدوير في هذه الأبيات حضورا واضحا، وجاء لكي يُجزِّئ الشطرين بوساطة كلمة واحدة أسهمت في تكوين الإيقاع الدّاخلي الخاصّ به، من مثل " تمْضِي، البَأْسِ، الحُسَّادِ، للبذْلِ، الجُودِ، مَشْدُودُ " التّي أسهمت في تماسك الأبيات بأشطرها (الصدر والعجز) وأعطت الإيقاع الكليّ بُعْدًا متكاملاً، فالتدوير يساعد في استمرارية الإنشاد ويُسَرِّعُ من الإيقاع في الأبيات الشِّعريّة، ومن هنا جاء التدوير لكي يربط سلسلة الحدث المتكوّن من مدحه بذكر صفات الممدوح من قوّة، وشدّة بأس، وبذل، وعطاء، وذكاء، وفطنة، وعدل. ممّا جعل البيت الواحد جملة

1) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3(1967)، ص:91.
2) الديوان، ص:37، 79، 85-86-87، 100-101-102-103-104-105، 164-165.
3) نفسه، ص:86.

موسيقية واحدة، ولعلّ ما نجده في اندماج الشطرين موسيقيّا على هذه الشاكلة يُشْعِرُ بنوع من السرعة في الأداء.

ونقرأ أيضا في موضع آخر من قصيدته هذه استمرارية أسلوب التدوير. يقول[1]: (خفيف)

يَا أبَا قَـاســـــمٍ دُعَـــاءَ امْــرِئٍ وَافَـــا ... كَ سَبْــقًا فِـــي أَوَّلِ السُــبَّـــاقِ

خُــــذْ إلَيْـــكَ الثَــنَاءَ لاَ بَــلْ أَدَلَّ ... الشكــــرَ عـــرف المهـــبِّ حُلْـــوَ المَسَاقِ

لَسْـــتُ مِمَّـــنْ إذَا هَــفَا أَنْكَـــرَ السَّطْـ ... وَةَ لاَ بَــــلْ أَوْلَـــى بــما هُـــوَ لاَقِ

يبدو أنّ الأبيات الثلاثة متماسكة عضويًّا بين الشطرين، وكأنّنا نُطالِعُ شطرًا واحدًا في الكلمة المقسومة بين الشطرين، وذلك عن طريق أسلوب التدوير الّذي يمتدح به الشّاعر هذا الممدوح، فالتدوير في هذه الأبيات عمل على تسريع الإيقاع، وهذه السرعة تتناسب مع حال الشّاعر المدّاح المتكسّب الّذي أسرع وكان السبّاق في مدح الممدوح وبيان محاسنه، ومساندته له ومآزرته إيّاهُ.

ونرى أنّ التدوير يأتي لكي يُلْحِمَ شطري البيت، ويُسرّع الإيقاع، كما في قوله يشكو فراق مَنْ يُحِبّ[2]: (خفيف)

آهِ مِـــمَّا لَــقِيـــتُ مِـــنْ طَرفـك الشَّـــا ... ئِــقِ أوْ مِـــنْ فُـــؤادِي المُشْـتَاقِ

نَفَثَـــتْ مُقْلَـــتَاكِ فِـــي عَـقَــدِ السِّحْـ ... رِ فَلَــــمْ أَنْتَفِـــعْ بِنَفْــــثِ الرَّاقِي

أدّى التدوير إلى تلاحم البيتين، والإيقاع الناشئ عن التدوير يُعبّر عن سرعة شوق الشّاعر إلى محبوبته، وما لقيه من ألم في فراقها، فسِحْرِ عيني حبيبته جعلتاه لا ينتفع بنفث الرَّاقي.

وعند حديثه عن الخمرة في إحدى مقطوعاته استعمل أسلوب التدوير، ليحقّق أكبر قدر من الالتحام بين شطري البيت الشّعري في المقطوعة، كما في قوله[3]:(مجزوء الكامل)

---

1) المصدر السابق، ص:87.
2) نفسه، ص:85.
3) نفسه، ص:79.

فَـــرنَا إلَـــى مَـجْـــرَى الـكُـــؤو سِ وَأَنْـــتَ أَعْلَـــمُ بالـخَليـــعِ
فَابْـــعَـــثْ بِـــهَا تُسْلِـــي النُّفُـــو سَ وَتَقْتَـــضِـــي أَمْـــنَ المَـــرُوعِ

عمد الشّاعر إلى جعل لفظتي (الكُؤوس، والنفُوسِ) رابطا عضويّا وموسيقيّا بين الشطرين ممّا جعل البيتين متماسكين على صعيد الصّوت والدّلالة، كما أنّه عمل على تسريع إيقاع البيتين، وما هذا التسريع إلاّ رغبة من الشّاعر في تسريع عملية الشرب لتحقيق المتعة النفسية والرّاحة الجسدية.

ويكثر التدوير، عند **التّطيلي**، في مدائحه بخاصّة، وربّما هذا حرصا منه على استمرار الموسيقى عبر كامل البيت الشّعري، ولتسريع الإيقاع؛ لأنّه لا يريد أن يتباطئ في عرض صفات ممدوحيه، وهذا ما نجده في خاتمة إحدى قصائده في الأمير أبي إسحاق إبراهيم يهنّئه بحلول العيد. يقول(1): (خفيف)

بَعْـــضُ أيَّامِـــكَ التِّي هِـــيَ فِـي أيَّـــا مِ هَـــذَا الدَّهْـــرِ غُـــرَّةٌ فِـــي بَهِيـــمِ
عَلَّـــمْتَنَا كَيْـــفَ الطَّـــرِيقُ إلَـــى المَجْـــدِ فَسِـــرْنَا والعِلْـــمُ بالتَّعْلِيـــمِ

يُعبّر التدوير في البيتين عن سرعة الشّاعر في تقديم التهاني لممدوحه بمناسبة حلول العيد، والاعتراف بفضله عليه، إضافة إلى ما حقّقه هذا الأسلوب من تماسك موسيقي بين شطري البيتين.

ومن الملاحظ أنّ التدوير قد تمركز في قصائد "**التّطيلي**" ومقطوعاته المنظومة على بحري الخفيف(2) ومجزوء الكامل(3)، فلا تكاد تخلو منه قصيدة أو مقطوعة منظومة على هذين البحرين، وربّما يرجع ذلك إلى أنّ تكوين الخفيف المقطعي يجعله بطيئا إيقاعيًّا، فَيُسْهِمُ التدوير في الإسراع بإيقاعه، والكامل، وإنْ كان تكوينه المقطعي يجعل إيقاعه سريعا، إلاّ أنّ الزحافات التّي تدخله تَحُدُّ من سرعته، فيأتي التدوير، محاولة، للاقتراب بالبحر من سرعته الطّبيعية.

---

1) المصدر السابق، ص:168.
2) نفسه، ص:37، 85، 100، 164.
3) نفسه، ص:79، 249.

6-2-إيقاع التقسيم والترصيع:

يُعَدُّ التقسيم عنصرا هامًّا من عناصر تشكيل الموسيقى الدّاخلية في الشِّعر، وحدّه أن "يذكر المتكلم شيئا ذا جزأين أو أكثر ثمّ يُضيف إلى كلّ واحد من أجزائه ما هو له عنده"(1). ويفيد التقسيم سهولة الترجيع والتنغيم، ويجعل البيت أو الشطر الشِّعري ينقسم إلى وحدات وزنية يستمتع المتلقي بتكرارها وتتابعها، واتخذ "**الأعمى التّطيلي**" من التقسيم وسيلة لإضفاء النغميّة الموسيقيّة على شعره، وهذا ما نجده في قوله يمدح ابن زهر(2): (كامل)

المُشْتَفِـــي الشَّافِـــي الحَمِـــيُّ الحَامِـــي   الآمِـــــرُ النَّاهِـــي البَعِيـــدُ الـدَّانِـــي

نلاحظ أنّ كلّ شطرة من البيت انقسمت إلى وحدتين صوتيتين متوافقتين في الوزن، وهي كالآتي:

المُشْتَفِـــي الشَّافِـــي/الحَمِـــيُّ الحَامِـــي   الآمِـــــرُ النَّاهِـــي/البَعِيـــدُ الـدَّانِـــي

فكلّ وحدة صوتية في الشطرة تماثل الأخرى في الشطرة نفسها، وهذا ما يُسمّى بالتقسيم الثنائي، نقل إلينا الشّاعر من خلاله صورة ممدوحه محاولا استيفاء جميع الأوصاف التّي يريد نعته بها، فموسيقى البيت المقسّم المتآلفة مع موسيقى الطِّباق ومع الوزن والقافية، أنتج بناءً موسيقيًّا جميلاً. وقد حاول الشّاعر رسم صورة ممدوحه، بتوسّله التقسيم مع الطِّباق، ليُحْدِثَ موسيقى مُعبِّرة عن جمال الممدوح؛ الجمال الخَلْقِي والجمال الخُلُقِي،كما في قوله(3):(طويل)

سِـــرَاجُ الدُّجَـــى بَحْـرُ النَّدَى أَجَـلُ النُّهَـى   مَـعًا فَـــهُمَا أَسْمَـــى وَأَهْـدَى وَأَطْـوَلُ

ويلفتنا في هذا البيت التشكيل الهندسي الدّقيق الّذي شكّل به الشّاعر بيته هذا، فقد توسّل التقسيم الثلاثي، حيث يمكن تقطيع البيت إلى وحدات صوتية كالآتي:

سِـــرَاجُ الدُّجَـــى/بَحْـرُ النَّدَى/أَجَـلُ النُّهَـى   مَـعًا فَـــهُمَا أَسْمَـــى/وَأَهْـدَى/وَأَطْـوَلُ

1) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي /270/2.
2) الديوان، ص :197.
3) نفسه، ص:129.

فكما نرى أنّ لفظة "سِرَاجُ" توازي صوتيا لفظتي "بحرُ وأَجَلُ" ولفظة "الدُّجَى" توازي صوتيًّا لفظتي "النَّدَى والنُّهَى"، في حين نجد في الشطر الثاني من البيت أنّ كلّ من الألفاظ " أسمى وأهدى وأطول" تتساوى فيما بينها من ناحية الوزن والإيقاع الصّوتي، والشّاعر توصّل إلى هذا التقسيم لرسم صورة مثالية لممدوحه، فهو ضوء ينير الظُّلمات، وبحر في الجود والكرم، وإنسان عاقل وحصيف، وقد عبّر الشّاعر عن هذه المعاني كلّها بتوسّله التقسيم، فجاءت الأبيات منتظمة ومتوازنة.

أولع "**الأعمى التّطيلي**" بالتقسيم في موضوع المدح، بخاصّة، وكرّره كثيرا عاملا بذلك على بناء بعض أبياته الشِّعرية بناءً موسيقيًّا دقيقًا زاد من القيمة الموسيقية لشعره، كما في قوله يمدح بعض بني زهر[1]: (بسيط)

هُضْبُ الإطَالَةِ/ فُرْسَانُ المَقَالَةِ/ جِنَّا البَسَالَةِ/ لاَ عُزْلٌ/ ولاَ كُشُفُ[2]

أَنَخْتُ تَحْتَ رُواقِ العِزِّ تَكْنُفُهُ السَّادَةُ الغُرُّ والمقْوَرَّةُ[3] الشُّيُفُ[4]

حَيْثُ/ الحِمَى حَرَمٌ/ والمُنْتَمَى كَرَمٌ والمُلْكُ لاَ أَوَدٌ[5] فِيْهِ وَلاَ وَكَفُ[6]

فالتقسيم حاصل في البيتين الأوّل والثالث، عبّر الشّاعر به عن قوّة آل ممدوحه، وعن طيب عُرفهم ونسبهم، وعن سلامة مُلكهم، فأحدث ذلك نغمة موسيقية تطرب لها الأذن.

وعلى كلّ حال فإنّ "**التّطيلي**" لم يهتم بتقسيم بعض أبياته إلى أجزاء كثيرة، حتّى لا يُحوِّلَ موسيقاه إلى أنغام لا معنى لها، ومن الوظائف التّي حقّقها حسن التقسيم في بناء النّص الشِّعري

---

1) المصدر السابق، ص :83.
2) **كُشُفُ**: لا يُحسنون حمل التروس.
3) **المقْوَرَّةُ**: الضامرة.
4) **الشُّيُفُ**: التّي نصبت أعناقها وجعلت تنظرُ.
5) **أَوَدٌ**: الأَوَدُ هو العِوَجُ.
6) **وَكَفُ**: عَيْبٌ.

وتشكيله عند **الأعمى التّطيلي**، أنّه خلق إيقاعات موسيقية تُعَدُّ وقفات لاسترجاع النشاط قبل مواصلة النظم، كما ساعد كذلك على استيفاء صفات الموصوف، واستقصائها وتفصيلها.

وفي المقابل نجد أنّ الترصيع[1] يأخذ في الظهور بشكل ملفت للانتباه في شعر "**الأعمى التّطيلي**"، حيث شَكَّلَ بذلك طريقة نغمية توسّلها الشّاعر في تقوية الإيقاع الدّاخلي لشعره، ومن ذلك قوله في مدح محمد بن عيسي الحضرمي[2]: (كامل)

سَمْـحٌ وَلَا صَـوْبُ الغَـمَام المُـجْتَـدَى مَـاضٍ وَلَا حَـدُّ الحُـسَامِ المِخْـذَمِ

فَعُـفَاتُـهُ مِـنْ طَوْلِـهِ فِـي مَغْنَـمٍ وعُـدَاتُـهُ مِـنْ صَـوْلِـهِ فِـي مَغْرَمِ

وقوله في مدح علي بن يوسف بن تاشفين[3]: (وافر)

إذَا اعْتَمَـدَ النَّـدَى غَـصَّـتْ جِـفَانٌ وَإِنْ شَهِـدَ الـوغَـى صَفِـرَتْ جُفُونُ

توسّل الشّاعر، هنا، بالترصيع الرباعي؛ أي أنّ البيت قُسِّمَ إلى أربع وحدات نغمية متعادلة ومتوازنة، هي كالآتي: "سَمْحٌ، صَوْبُ" " ولا صوب الغمام المجتدى، ولا حدّ الحسام المخذم" " فعُفاتُهُ، وعُدَاتُهُ" " مِنْ طَوْلِهِ في مَغْنَمٍ، مِنْ صَوْلِهِ فِي مَغْرَمِ"، والأمر كذلك بالنسبة للبيت الآخر، حيث قُسّم إلى وحدات نغمية كالآتي: " إذا اعْتَمَدَ النَّدى، وإنْ شَهِدَ الوغى" " غَصَّتْ جِفَانٌ، صَفِرَتْ جُفُونُ". فالتعادل الصّوتي بين هذه الوحدات المكوّنة للأبيات ولّد إيقاعًا موسيقيًّا أخّاذًا أسهم في إبراز صفتين تميّزان الممدوح، وهما صفتا النّدى والبأس.

كما يقول أيضا في إحدى مرثياته واصفا حاله بعد فراق المرثي[4]: (طويل)

فُـؤَادِيَ خَـفَّـاقٌ وَدَمْـعِي سَاجِـمٌ وَلُـبِّـي مَخْـبُـولٌ وَجِـسْمِـي نَاحِـلُ

---

1) هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مُساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية.- المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ابن الأثير/277/1.

2) الديوان، ص:171.

3) نفسه، ص:208.

4) نفسه، ص:146.

يُصوِّرُ الشَّاعر في هذا البيت حاله بعد فراقه مَنْ يحب (المرثي) فراقا أبديًّا، وقد ساعده في رسم تلك الصّورة الترصيع الرباعي، فكلّ وحدة صوتية في صدر البيت تقابل الأخرى في عجزه،

كالآتي: فؤادي خفّاق ←لُبِّي مخبُولٌ، دَمْعِي سَاجِمٌ ←جِسْمِي نَاحِلُ. جسّد الشّاعر من خلالها ذاته الحزينة، فقلبه دائم الخفقان، ودمعه دائم السّيلان، وأعماقه مجروحة، وجسمه نحيل، وقد أضاف هذا الترصيع إلى المعنى نغمًا موسيقيًّا حقّق للبيت تشكيلاً إيقاعيًّا ثريًّا ومتنوعًا.

وقد يتجاوز الترصيع عنده البنية الدّاخلية للقصيدة إلى المطلع،كقوله في مطلع إحدى مرثياته[1]: (طويل)

خَلِيلـيَّ مَـــنْ يَجْـزَعْ فإنّـــي جَـــازِعُ خَلِيلَـيَّ مَـــنْ يَذْهَـــلْ فإنّـــي ذَاهِــلُ

وقد يرصّع الشاعر الشطر الثاني من البيت ويترك الشطر الأوّل،كما في قوله يمدح الحرة حوّاء يفتخر بأجدادها[2]: (بسيط)

مُـــحَمَّــدٌ وَأَبُــو بَكْــرٍ وَخَــيْرُهُـــمْ يَحْــيَ وَحَــسْبُـــكَ عــزًّا كُلَّــمَا حُسِبُــوا

ثَـلاَثَـــةٌ هُــمْ مُــــرَادُ النَّاسِ كُـلِّهِـــمُ كَالــدَّهْــرِ:مَــاضٍ وَمَـوْجُـــودٍ وَمُـرْتَقَــبُ

فالترصيع، كما يبدو، في عجز البيت الثاني: مَاضٍ/ مَوْجُودٍ/ مُرْتَقَبُ/ أسهم في خلق نغمات موسيقية متتالية تشدّ المتلقي وتأسره بنغماتها العذبة والرّنّانة.

وعلى كلّ حال فإنّ الترصيع في شعر "**الأعمى التّطيلي**" أضفى على مقاطع الأبيات إيقاعا أثرى به موسيقى شعره، والملاحظ أنّ هذا النّوع من الموسيقى لم يرد متواترا في الأبيات إلى أن يصبح متكلّفا، ولكنّه في البيت أو البيتين المتتاليين في القصيدة، ممّا مكّنه من إعطاء الأبيات الشِّعرية جمالاً موسيقيًّا ملحوظا إلى جانب التعبير عن المعنى المقصود من طرف الشّاعر.

1) المصدر السابق، ص:145.

2) نفسه، ص:18.

7-2- إيقاع الطِّباق والمقابلة:

يُعَدُّ الطِّباق نوعا من أنواع المحسنات المعنوية التّي تهتم بناحية المعنى، ويقوم أساسا علـــــى " الجمع بين الضدّين في الكلام أو في بيت شعر"[1]. وهذا التضاد الحاصل بين المعنيين يخلق جرسا موسيقيًّا متنوّعًا، فالطِّباق بالإضافة إلى كونه من المحسنات البديعية التّي تسهم في إبراز المعنى وترسيخه، يُعَدُّ أيضا من المحسنات الصّوتية في إيقاع الشِّعر، وله علاقة وطيدة بإحساس الشّاعر وحالته النفسية التّي تدفعه إلى استخدام مثل هذه المطابقات أو الثنائيات الضدّية، كما يُسمّيها النقد الحديث.

اعتمد "**الأعمى التّطيلي**" هذا النوع من التضاد بكثرة في تشكيل موسيقى شعره، وفي تصوير مواقفه المختلفة، فجاء الطِّباق ليصوّر تلك المواقف على اختلافها، على شاكلة قوله في إحدى مرثياته[2]:(بسيط)

مَا أَشْبَــهَ المَـوْتَ بِالمَحْـيَا وَأَجْـدَرَ مَــنْ لاَ يَعْــرِفُ الــوِرْدَ أَنْ لاَ يَعْرِفَ الصَّـدَرَا

أَعِــدَّ زَادَيْـكَ مِــنْ قَــوْلٍ وَمِــنْ عَمَــلٍ إِنَّ المُـــقَامَ إِذَا طَــالَ اقْتَضَـــى السَّفَرَا

وافْـــرُغْ لِشَانِيْــكَ مِــنْ قَـوْلٍ وَمِنْ عَمَـلٍ كُــلٌّ سَيَجْـرِي مَـــدَاهُ طَـالَ أَوْ قَصُـــرَا

وقوله أيضا في رثاءِ محمد بن حزم[3]:(وافر)

نَظُـــنُّ حَــيَاتَـــنَا الــدُّنْـــيَا مُــقَامًـا عَلَـــى أنـــا شَهِـــدْنَاهَا رَحِــــيلاَ

كثّف الشّاعر في هذه الأبيات الطِّباق في معرض الحديث عن فلسفة الموت، فطابق بين (الموت والمحيا، والورد والصدرا، والقول والعمل، والمقام والسّفر، وطال وقَصُرَا، ومُقَامًا ورَحِيلاَ)، حيث نقل عبر هذه الثنائيات الضدّية صورة لحقيقة الموت، وللفت انتباه القارئ لها؛ فالموت في نظر الشّاعر شبيه بالحياة، لماذا يا ترى؟ نجيب، فنقول: إنّ آفة العمى التّي ابتلي بها إضافة إلى

1) العمدة، ابن رشيق/5/2.
2) الديوان، ص :43.
3) نفسه، ص:96.

نوائب الدّهر جعلتاه يموت موتا معنويًّا، ولذا فهو يرى الموت كالحياة لا فرق بينهما، ثمّ يمضي في ذِكر العُدَّة والزّاد اللازم لهذا السّفر، فيجعله مخصوصا بالقول الطيّب والعمل الصّالح؛ لأنّه مهما طال المقام فلا بُدَّ من السّفر. لقوله تعالى:﴿ **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَلِ والإِكْرَامِ**﴾[1] فكل إنسان على وجه الأرض سيأتي أجله طال أم قصر، وتتشابه بالتالي هذه المتناقضات في لحظات التأمّل والتدبّر، ويُدرك حينها الشّاعر بأنّها تتساوى في العدم والفناء، فالسرور مُنْتَهٍ وإن طال أمده، والحزن زائل وإن امتد زمنه، ومعنى الأبيات أوضحته هذه المطابقة الرّائعة في بيان حقيقة الموت. ونجده في موضع آخر يصوّر معاناته المتمثلة في معاناة المحبّ اتّجاه محبوبته من خلال نظراتها الجميلة الفتّانة. يقول مُعبّرا عن ذلك[2]:(سريع)

وَمَا لِقَلْبِي يَتَصَدَّى لَهَا بَيْنَ أَلِيْمِ الشَّوْقِ وَالخَبْلِ

مِنْ لَحَظَاتٍ لَمْ يَزَلْ غُنْجُهَا[3] يَحْكُمُ بالجوْرِ عَلَى العَدْلِ

ضَعِيْفَةُ المَكْرِ وَلَكِنّهَا تَقْتُلُ بَيْنَ الجِدِّ والهَزْلِ

عبّر الشّاعر من خلال هذه الثنائيات الضدّية (الجور والعَدْلُ، الجِدُّ والهَزْلُ) عمّا أصاب قلبه الكليم من ألام وجراح سببه تلك النظرات الجميلة التّي تتمتّع بها عَيْنَا محبوبته، فجعل من جمال نظراتها حَكَمًا يحكُمُ بالجور والعدل، بل أكثر من ذلك فهي نظرات قاتلة تفعل فعلها في نفس الشّاعر في حالتي الجِدِّ والهَزْلِ، فعبّرت هذه المتناقضات عن المعنى أحسن تعبير، ومع تكرار كلّ لفظة نحسّ بتجديد المعنى وقوّته، وهذا يدلّ على حذق الشّاعر وتمكّنه من وسيلته اللّغوية.

كما عمد الشّاعر إلى تكثيف الطِّباق في البيت الشِّعري الواحد أو في عدة أبيات، على شاكلة قوله في مدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين[4]:(خفيف)

مُشْكِلُ الفِعْلِ بَيْنَ مَاءٍ وَنَارٍ بِدْعَةٌ فِي الأَضْدَادِ والأَشْكَالِ

---

1) سورة الرحمن، الآيتين 26-27.

2) المصدر السابق، ص:135.

3) **غُنْجُهَا**: الغُنْجُ: مَلاَحَةُ العينين.

4) المصدر السابق، ص:101.

مَثَلُـــهُ أَذْهَـبَ المُجِيْبَ عَـــنِ الـــدَّا   عِـــي وَأَرْضَـــى الدَّنِـــيْ مِـــنَ المُتَعَالِـــي

هَـــزَّهُ كُـــلُّ مُعْجِـــــزِ الأَخْـــذِ والتَّـــرْ   كِ مُشِيْـــــحِ الأَدْبَـــــارِ والإقْـــــبَالِ

بِيَمِـــيْـــنٍ إذَا تَظَلَّـــــمَ مِنْـــهَا   السَّـــيْـــفُ عَـــمْـــــدًا أَجَـــــارَهُ بِـــشِــــمَالِ

يقوم البناء الفني للأبيات على مجموعة من الثنائيات المتضادة، وهي (الماء والنّار، المجيب والدّاعي، الدَّني والمتعالي، الأخْذُ والترك، الأدبار والإقبال، واليمين والشِّمال) مثّلت الفكرة الأساس التّي قامت عليها الأبيات، ومن هذه الفجوة الحاصلة بين هذه المتناقضات تولّد إيقاع نفسي أخّاذ امتدّ إلى المعاني ولم يكتف بالألفاظ فقط، حاول الشّاعر من خلالها رسم صورة ممدوحه البطل الشّجاع، فللطِّباق أثر في إبراز المعاني وتوضيحها؛ لأنّه لا يقوم على المشاكلة بين الألفاظ، بل على الاختلاف، أضف إلى ذلك أنّ "الأشياء تزداد بيانا بالأضداد "[1]. ومن أمثلة توظيفه لهذا المحسن البديعي، أيضا، قوله في رثاء بعض النساء[2]: (وافر)

وَلَـــمْ أَرَ مِـــثْـــلَ مَـــنْعَـــاهَا مُـــصَـــابًا   هَـــــفَا بِقُلُـــوبِ شُـــبَّانٍ وَشِيْـــــبِ

وَلَّدَ التضاد بين كلمتي "شِيْبِ وشُبَّانٍ" إيقاعا نفسيًّا يؤول إلى الاختلاف في المعنى بينهما، وإيقاعا موسيقيّا متولدا من اتفاقهما في الأصوات اللّغوية.

ومن أمثلة توظيفه للطِّباق أيضا. قوله[3]:(بسيط)

حَتَّـــى اسْتَقَـــرَ الهُـدَى فِـي عُقْـــرِ دَارِهِمُ   وَأَيْقَـــنَ العُجْـــــمُ أَنَّ الـقَـادَةَ العـــربُ

طابق الشّاعر بين كلمتي "العُجْمُ والعرب" لإبراز دور العرب المسلمين في الذود عن حياض الإسلام بالأندلس والجهاد في سبيل رفع رايته، والهزيمة النكراء التّي لحقت النصارى الإفرنج، فأيقنوا بأنّ القادة والأبطال هم العَرَبُ. نلاحظ، هنا، أنّ الفجوة الحاصلة في الاختلاف بين كلمتي

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص :33.
2) الديوان، ص:19.
3) نفسه، ص:18.

"العجم والعرب" تولّد عنها إيقاع دلالي أخّاذ أسهم في إيضاح المعنى وإبرازه،كما أثرى الإيقاع العام للبيت الشّعري .

أمّا المقابلة فهي نوع من الطِّباق، وحدّها "هي طباق متعدد عناصر الفريقين المتقابلين، وفيها يُؤْتَى بمعنيين فأكثر، ثمّ يُؤتَى بما يُقابل ذلك على سبيل الترتيب"[1]، ومثالها ما نجده في قول **التّطيلي** يمدح محمد بن عسي الحضرمي[2]: (كامل)

وَقَنِعْتُ مِنْهُ بِظَاهِرٍ مُتَبَسَّمٍ وَرَّى بِهِ عَنْ بَاطِنٍ مُتَجَهَّمِ

قابل الشّاعر بين الكلمات "ظاهر وباطن، متبسّم ومتجهّم"، ويلاحظ أنّ بين كلّ كلمة ومقابلها يوجد طباقا، وأنّ الإيقاع النغمي يتحقّق، هنا، من اشتراك كلّ كلمة مع ما يقابلها في الوزن.

كما توسّل، أيضا، المقابلة في إبراز تبرّمه وشكواه من دولة المرابطين التّي لم تستطع مَحْقَ الفساد والظُّلم في البلاد. يقول مُعبِّرًا عن ذلك المعنى[3]: (متقارب)

وَلاَبُدَّ لِلْحَقِّ مِنْ دَوْلَةٍ تُمِيتُ الضَّلاَلَ وَتُحْيِي الهُدَى

عبّر الشّاعر في هذا البيت عن ضيقه وتبرّمه من الأوضاع السّائدة في بلاد الأندلس إبان عصر المرابطين، فقد انتشر الظُّلم والفساد، وعَمَّ سائر البلاد، وهو في هذه القصيدة التّي أخذنا منها هذا البيت، يحرِّضُ أهل أشبيلية على الثورة ضدّ رجل متعسف وانتهازي متسلط، يؤذي المسلمين بلا رحمة ولا شفقة، ويتهاون بربِّه وبدينه بلا خجل أو خوف، يُعِينُهُ على ذلك خضوع النّاس، فيتمادى في إثمه وتطاوله. وقد وُفِّقَ الشّاعر في التعبير عن إحساسه بالضّيم في ظلّ انتشار الظُّلم والفساد في بلاد الأندلس من خلال عنصر المقابلة بين الكلمات (تميت وتحيي، الضَّلاَلَ والهدى). ألا ترى أنّ في هذه المقابلة صرخة من الشّاعر للنّاس كي يستفيقوا من سباتهم ويدافعوا

1) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني/378/2.
2) الديوان، ص:169.
3) نفسه، ص:02.

عن الإسلام ويذودون عن حياضه، فهو بهذه المقابلة، أيضا، يعمل على محق ظُلمة الباطل، وإحياء نور الحقّ والهدى.

نستنتج إذن من خلال هذه النماذج أنّ حسّ المفارقة المعنوية في الأبيات كشف عن مقدرة الشّاعر وعنايته بهذه الوسيلة البلاغية التّي قامت بدور هامّ في تجلية معانيه وتوضيحها، وفي تصوير أفكاره ومشاعره، إضافة إلى تلك النغمات الموسيقية الناتجة عن الصِّلة الموجودة بين الكلمات المتضادة والتّي تلفت انتباه المتلقي وتؤثّر فيه.

وهكذا، فمن خلال دراسة الإيقاع الصّوتي أو الموسيقى الدّاخلية في شعر "**الأعمى التّطيلي**" نستنتج مايلي:

1-توفّر نظمه على عدد كبير من الطّاقات النغمية الكامنة في الحروف والكلمات والعبارات، ممّا أفصح عن قدرات موسيقية هامّة، وخبرة إيقاعية بارزة.

2-توسّل الشّاعر الجناس الناقص بمختلف ألوانه لخلق روابط موسيقية لا تقلّ عن نغمة الأوزان والقوافي ووسائل البديع الأخرى.

3-استعان الشّاعر بموسيقى ردّ العجز على الصدر (التصدير) فأعطت نغما إيقاعيًّا في كل موضع وردت فيه.

4-عبّر الشّاعر عن بعض معانيه عن طريق استخدام الثنائيات الضّدية وبخاصّة الطِّباق.

5-توسّل الشّاعر موسيقى التقسيم والترصيع التّي أدّت دورا هامّا في خلق إيقاعات موسيقية عُدَّتْ وقفات لاسترجاع النشاط قبل مواصلة النظم، كما ساعدت على استيفاء معاني الموصوف.

وقد تضافرت هذه النغمات الدّاخلية مع نظيرتها الخارجية في تشكيل الإيقاع الموسيقي في قصائد "**الأعمى التّطيلي**" ومقطوعاته.

خاتمة

بعد الدِّراسة والتقصي في الخطاب الشّعري عند "**الأعمى التّطيلي**" من زاوية التشكيل، والبحث عن الوسائل والأدوات المتوسّلة في تشكيل هذا الخطاب في بُعديه المضموني والفني، خَلُصَ البحث إلى مجموعة من النتائج، منها:

1-بَدَا "**الأعمى التّطيلي**" في شعره مُقلّدا أكثر منه مجدّدا، وظهر ذلك من خلال اصطناعه لأسلوب القدماء وطرائقهم في بعض قصائده، وبخاصّة في المقدّمات الطّللية، وفي وصف الناقة والصّحراء، وهي عناصر لا تمتّ بشيء لبيئة الأندلس المتحضّرة.

2- تنوّعت طريقة بناء "**التّطيلي**" لقصائده من النّاحية الشكلية ما بين قصائد مركّبة، وأخرى بسيطة، ولم يلتزم في بنائها منهجا واحدا يسير عليه وبخاصّة في المقدّمة، فقد تتّخذ قصائده من الغزل مدخلا أو من الشّكوى أو من الحكمة أو من الخمرة أو من وصف الطّلل مدخلا، وقد يمزج أحيانا بين غرضين، كالخمرة والمدح أو الخمرة والغزل، أو الحكمة والشّكوى، أو الحكمة والرِّثاء، فجاءت معظم قصائده المركّبة متعدّدة الموضوعات، وبخاصّة قصيدتي المدح والرِّثاء.

3- وقع الشّاعر في معظم قصائده المركّبة فيما يُسمّى بحسن التخلّص، فجاء بناء القصيدة محكما ومترابطا ومتماسكا من حيث الشّكل، لكنّه لم يحافظ على هذه البنية الانتقالية في جميع قصائده، فوقع فيما يُسمّى بالاقتضاب؛ أي أنّه بَتَرَ المقدمة عن الموضوع الرئيس، فأساء الانتقال والخروج.

4- نَظَمَ الشّاعر قصائده ومقطوعاته في أغراض الشّعر العربي، من مدح ورثاء وغزل وتهنئة وشكوى، غير أنّ الحظّ الأوفر منها كان للمدح، حتّى عدّه بعض الدّارسين، كما رأينا، على رأس قائمة المدّاحين في عصر المرابطين، وربّما يرجع ذلك إلى حاجته إلى المال وإلى الحماية فعكف على مدح أمراء المرابطين وشخصيات أندلسية أخرى من ذوي الشّأن الأكبر في الدّولة المرابطية. كما بَدَا متكسّبا في معظم شعره المدحي.

5- عبّر غرض الرِّثاء عن رؤية الشّاعر للكون من حوله، وعن فلسفة الحياة والموت، وعن النكبات والنّوائب التّي ألمت به. أمّا الشّكوى عند "**التّطيلي**" فقد سلكت اتّجاهين اثنين، هما: شكوى الدّهر وشكوى الشّيب، حيث جاءت الشّكوى صرخة من الشّاعر يملؤها الحزن والألم والسّخط على الدّهر الّذي أنزل عليه الملمات والمصائب، وذمّ الشّيب الّذي رأى فيه ضعفا وعجزا، وهي في الحقيقة شكوى نابعة من معاناة داخلية، ومن شظف العيش الّذي لاقاه في إشبيلية.

6- ختم الشّاعر معظم قصائده بخواتيم أسهمت في ربط القصيدة بموضوعها، فوقع فيما يُسمّى بحسن الختام.

7- تنوّعت خواتيم قصائده مابين خواتيم في المدح تنبني صيغتها على الجمع بين محاور ثلاثة، هي: إهداء القصيدة للممدوح وشكره على عطائه، أو مدحا للممدوح، أو الدّعاء له. أمّا خواتيمه في الرِّثاء تدور في معظمها حول التعزية والمواساة لأهل المرثي، أو ذكر فضائله والدّعاء له، وقد تَرِدُ الحكمة ضمن هذه الصّيغ في الرِّثاء. أمّا خواتيمه في موضوع الإخوانيات فتضمّنت في معظمها الرجاء أو الاعتذار أو التهنئة بحلول العيد، وتراوحت ما بين الطّول والقصر حَسب طبيعة الموقف المعِبّر عنه.

8- اتّسمت القصائد البسيطة عند "**التّطيلي**" بالوحدة الموضوعية، وعبّرت عن موضوع واحد منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، وبخاصّة في قصائد المدح والرِّثاء وبعض قصائد الغزل، وربّما يرجع ذلك إلى طبيعة الغرض المطروق التّي لا تتطلّب مماطلة أو تسويف. أمّا مقطوعاته اتّسمت هي الأخرى بالوحدة الموضوعية وجاءت مترابطة ومتماسكة، فأتاحت للشّاعر فرصة التعبير عن بعض مواقفه في إيجاز وتكثيف .

9- اتّسمت لغة "**الأعمى التّطيلي**" بعدّة خصائص، منها الجزالة، والسّهولة، والبداوة، والرّمزية، والاتّكاء على التراث، ممّا جعل شعره يتّسم بثنائيتي الغموض والوضوح؛ إذْ يصطدم القارئ أو السّامع لشعر "**التّطيلي**" ببعض المفردات المستنفرة من المعجم القديم، وتحتاج لفهم معناها إلى

مطالعة المعاجم اللّغوية، غير أنّه يمكن القول إنّ لغة "**التّطيلي**" تميل في مُجملها نحو السلاسة والوضوح.

10- استعان "**الأعمى التّطيلي**" بالعديد من الآليات اللّغوية، سواء على مستوى المعجم أو على مستوى التركيب؛ فأمّا المعجم فقد غلب عليه معجم الطّبيعة بمختلف أشكالها، ممّا يدلّ على تأثّر الشّاعر بها إلى حدّ كبير في جميع موضوعات شعره، على الرّغم من آفة العمى الّتي ابتُلي بها إلاّ أنّه استطاع أن ينتقي من قاموس الطّبيعة ما يُعينه على رسم صورته والتعبير عن فكرته في صياغة فنيّة محكمة.

11- برزت في شعر "**الأعمى التّطيلي**" مجموعة من الظّواهر الأسلوبية كان لها دورها البنائي والدّلالي والجمالي بل والإيقاعي أيضا، وهي الأساليب الإنشائية كالأمر والنداء والاستفهام، غير أنّه غلّب أسلوب الأمر على باقي الأساليب الأخرى، وذلك ليمنح خطابه الشّعري حيويّة وحركيّة أكبر، فقد كان هذا الأسلوب وسيلته إلى تحقيق غرضه، كما وظّف أيضا الأساليب الخبرية، وأكثر من استخدام الجمل الشرطية، ممّا أسهم ذلك في ترابط النّص وتعميق دلالته.

12- تنوّعت تراكيبه اللّغوية مابين جمل فعلية وجمل اسميّة، مع إكثاره من توظيف الفعل المضارع لأغراض دلالية وإيحائية، وأضفت هذه الأنماط والوسائل الجمالية على لغة النّص حيوية وثراء.

13- ارتكز البناء التصويري عند "**الأعمى التّطيلي**" على المجاز بصورة واضحة، وبخاصّة على النمط التشبيهي، حيث كان له خير وسيلة لتعويض عجزه في إعطاء أوصاف وتشبيهات بصرية ومرئية. ويليه النمط الاستعاري الّذي غلب عليه عنصر التشخيص لمظاهر الطّبيعة، في حين ضَعُفَ النمط الكنائي؛ لأنّ الشّاعر يهدف إلى التوضيح والبيان والتصريح لا إلى التلميح.

14- توسّل الشّاعر بالصّورة البديعية في تشكيل قصائده ومقطوعاته، ليعطيها أكبر قدر من الجمالية الصّوتية، ولتبلغ من جمال التصوير وروعة الفنّ مبلغًا عظيمًا.

15- اعتمد "**التّطيلي**" على الحواس بالدّرجة الأولى في تشكيل صوره الشِّعرية ورسمها، فعلى الرّغم من عماه إلاّ أنّ هذا الأخير لم يقف حائلا دون رسم صور بصرية تُضاهي صور المبصرين أو تفوقها أحيانا، واعتمد في تشكيلها على الأبعاد اللّونية والضّوئية والحركيّة، ثمّ تأتي بعدها الصّور الحسّيّة الأخرى، مثل الصّورة السّمعية، والصّورة الشّمّية، والصّورة اللّمسيّة، والصّورة الذّوقيّة، هذا بالإضافة إلى بعض الصّور الأخرى التّي أخذت طابع الرّمزية، فتجاوز فَهْمَهَا المعنى السطحي إلى المعنى العميق، وجاءت في مُجملها مُعبّرة عن أفكار الشّاعر ورؤاه في الحياة، وتُرجمانا صادقا لعالمه الدّاخلي، وما ينتابه من مشاعر وأحاسيس.

16- استخدم "**التّطيلي**" في قصائده ومقطوعاته بحور الخليل المعروفة، حيث تمركز استخدامه لها في أَحَدَ عشر بحرا، وأكثر من استخدام البحر الطّويل في إحدى وعشرين قصيدة وثلاث مقطوعات، ثمّ يليه البحر البسيط في ستّ عشرة قصيدة وسبع مقطوعات، وهذه البحور معروفة بطول الإيقاع، وهذا ما يدلّ على طول نَفَس الشّاعر، وقدرته على تطويع الوزن الواحد للتعبير عن موضوعات مختلفة، وعن حالات نفسية ومواقف متنوعة.

17- استخدم "**التّطيلي**" الوحدة (التفعيلة) كثيرة المقاطع، ذلك أنّه استخدم أبحرا جُلّها يتكوّن من وحدات كبيرة، مثل الوافر والكامل، أو وحدات مزدوجة كالطّويل والبسيط والخفيف، وزيادة حجم الوحدة يؤدّي إلى بُطءِ الإيقاع وخُفُوتِهِ على عكس الوحدة الصّغيرة فإنّها تُساعد على بروز الإيقاع وَحِدَّتِهِ، فمثلا المتقارب صغير الوحدة، لذلك نجد إيقاعه حادًّا بارزًا وسريعًا.

18- وردت القافية بنوعيها المطلقة والمقيّدة في قصائد "**التّطيلي**" ومقطوعاته، في حين نجده يميل إلى القافية المطلقة من نوع المتواتر؛ لأنّها الأكثر ملائمة لروح النّص، وللموقف المعبّر عنه، من حيث موافقة رويّها لحركات الكسر والضمّ والفتح من القافية المقيّدة.

19- بَنَى معظم قصائده ومقطوعاته على وحدة القافية، حيث تركّزت حروف القافية عنده على الحروف المجهورة، بُغية الجهر بمشاعره وأفكاره، ومدّ الصّوت ليبلغ أقصى مداه من التأثير في المتلقي.

20- أصابت بعض قوافيه العيوب، مثل: الإيطاء والإقواء وسناد الرّدف وسناد التوجيه.

21- تميّز "**الأعمى التّطيلي**" بحسّ موسيقي مرهف، وذلك من خلال توظيفه السّليم للكلمات والأصوات ذات الإيقاع الدّاخلي الرنّان من جناس وتصريع وتكرار وتصدير وتدوير، وتقسيم وترصيع، وطباق ومقابلة...وكان تركيزه أكثر على الجناس الناقص ليخلق بذلك اختلافا صوتيّا يوازي الاختلاف الدّلالي داخل النّص. فكلّ هذه الوسائل اللّغوية والأسلوبية والصّوتية أسهمت في صناعة خصوصية التشكيل الجمالي والفني للخطاب الشّعري عند "**الأعمى التّطيلي**" في قصائده ومقطوعاته.

غير أنّ هذه النتائج التّي وصل إليها البحث تظلُّ نسبية، ومنحصرة فقط في حدود هذه الدِّراسة؛ ذلك أنّ دراسة التشكيل في شعر "**الأعمى التّطيلي**" تستلزم بالضرورة دراسة التشكيل في خطاب آخر مُغاير تماما من ناحية الشّكل للقصيدة أو المقطوعة، ألا وهو فنّ الموشحات التّي اشتهر بها هذا الشّاعر، فهو موضوع يحتاج إلى دراسة مستقلّة تفكّ غوامضه وتكشف أسرار الإبداع والجمال فيه، وتُضيء دربه، أضف إلى ذلك ظاهرة الشّكوى عند هذا الشّاعر أو ما يُمكن أن نطلق عليه اسم أدب الحرمان، فهو قضية مهمّة لاحظتها في أثناء دراستي لقصائد "**التّطيلي**" ومقطوعاته، تستحقّ فِعْلاً الوقوف عندها بالدِّراسة والتحليل.

وفي الأخير أسأل الله التوفيق والسداد إلى صالح الأعمال.

الملخــص

ملخص البحث

يدور موضوع هذا البحث حول دراسة تشكيل الخطاب الشِّعري عند الأعمى التّطيلي. وحتّى يُمكن التحكّم في المادّة العلميّة وإخضاعها للدِّراسة والتحليل تمّ حصر الموضوع في دراسة القصائد والمقطوعات التّي شكّلت قسما معتبرا من ديوانه الشِّعري. من هنا جاءت الدِّراسة موسومة بـ " تشكيل الخطاب الشِّعري عند الأعمى التّطيلي دراسة في القصائد والمقطوعات". تمّت دراستها دراسة تحليلية اهتمت بالتشكيل الشِّعري عند الأعمى التّطيلي من جانبيه الموضوعي والفني، حيث تمحورت في هيكل القصيدة وأشكالها عند الشّاعر، وتوقّفت عند محطّات بارزة، منها ما تعلّق بالمقدمة والتخلّص والموضوع الرئيس والخواتم، هذا بالإضافة إلى البنية الهيكلية للمقطّعة، كما اهتمّت الدّراسة بلغة الشّاعر وركّزت على دراسة خصائص لغته والمعجم الشّعري الموظّف إضافة إلى دراسة التراكيب اللّغوية التّي اعتمدها الشّاعر في تشكيل البنية الدّاخلية لقصائده ومقطوعاته، وقد كانت الصّورة الشِّعرية على اختلاف أنماطها محلّ اهتمام الدِّراسة، إذْ ركّزت على الصّورة البلاغية، واهتمّت بدراسة الصّورة الحسّيّة وأبعادها الرّمزيّة عند الشّاعر، مع إلمامة بدراسة التشكيل الإيقاعي الّذي تمحور في جانبين؛ الإيقاع العروضي بما يضمّ من أوزان وقواف، والإيقاع الصّوتي بما يضمّ من قيم صوتية تعمل على شدّ بنية النّص الدّاخليّة، وذلك إثراءًا للموسيقى الشّعريّة، وتحقيق الغايتين الفنّية والدّلاليّة المنشودتين من الشِّعر.

وتماشيًّا مع طبيعة هذه الدِّراسة تمّ اعتماد المنهج التكاملي الّذي يجمع بين عدّة إجراءات منهجية تعمل كلّ واحدة منها على إفادة البحث في جانب من جوانبه من جهة، ولتوافقه مع نوع الدِّراسة من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية:

التشكيل- الخطاب الشِّعريّ- الأعمى التّطيلي- القصائد- المقطوعات.

<u>Résumé de la rechrche</u>

Le théme de cette recherche tourne autour de l’étude de la formation du discours poétique chez « **EL-Aama ETTOTILI** » . Et pour pouvoir commander à la matiére scientifique et y placer à l’étude et à l’analyse, le sujet est délimité dans l’étude des poémes et des piéces poétiques qui forment une grande partie de son recueil poétique .

Et d’ici vient l’étude intitulée « la formation du discours poétique chez **EL-Aama ETTOTILI** étude des poémes et des piéces poétiques ».

Son étude est faite comme une étude analytique qui s’interesse à la composition poétique chez « **EL-Aama ETTOTILI** » de ses cotés subjectif et artistique là ou elle est centré au plan du poéme et ses types chez le poéte et elle s’arrète dans des stations éminentes, ceux qui s’interesse l’introduction, le défaire, le sujet principal et la conclusion. En plus de la structure plantale du piéce, elle s’interesse aussi au langage du poéte et concentre sur l’étude des caractéristiques des sa langue et le dictionnaire poétique utilisé. En plus de l’étude des composentes linguistiques employés par le poéte à la formation de la structure interne de ses poémes et ses piéces, et l’image poétique était déjà, malgré la variété de ses types, un station interessant de l’étude, alors elle concentre à l’image élogante, à l’étude de l’image sens et sensuelle et ses dimensions symboliques chez le poéte en y rassemblant de l’étude de la formation du rythme. Celui de dévise en deux cotés, le rythme de la prosodie avec ses rimes, et le rythme sonnore avec ses valeurs phonétiques qui travaille à serrer la structure interne du texte pour enrichir la musique poétique et réaliser les deux buts, artistique et sémantique à atteindre de la poésie.

Conformément à la nature de cette étude une suivi dans cette approche intégrative est adoptée qui réunisse entre plusieurs fonctions méthodoliques qui servent à informer la recherche dans ses aspets d’une part, et à l’assurer avec l’étude d’autre coté.

Les Mots Clés :

La formation- Discours poétique- EL-Aama ETTOTILI- Les poémes- Les piéces poétiques.

Research Summary

The Subject of this research revolves around the study of the formation of the poetic speech for **Alaama ETTOTILI.** And to control the educational matrial to subject it to the study and the analysis, the subject was restricted in studing the poems and the poetic tracks which from a good part in **ETTOTILI'S** poetry.

From this we arrive at the study that is described as the formation of the poetic speech for **Alaama ETTOTILI.**

In fact, it has been studied analytically and it focused on the poetic formation for **Alaama ETTOTILI** fromits two sides, the thematic and the technical. However, it was centered around the poetic structure froms and it arrived at many important points; some of these points are related to the introduction. The main subject and the conclusion, besides the structure of the poetic tracks. It focuses on the poet's language, especially on the features of this language and also the poetic dictionary which is used in this work. In addition, it focuses on studing the linguistic structures that is used by the poet which helped him in forming the deep structure in his poems and in his poetic traks.

In deed, the poetic image from its different patterns, was the focus of the study, however, it focuses on the rhetorical image and it heeded the study of the sensual image and its symbolic dimensions for this poet which is centered his knowledge of the study of the rhythmic profile upon its two sides; the metrical rhythm with its rhymes, and the acoustic rhythm with its acoustic values that enrich the structure of the poetic text with repletion and all this for the enrichment of the poetic music and to accomplish the semantic and the artistic targets, that are desired from poetry.

In fact, this study is relied upon the integrative approach which combine, many procedual approaches, each one works for the benefit of this research in one hand and its fitness with the study's genres in the other hand.

Key words:

The formation- Poetic Speech- Alaama ETTOTILI- The poems- Poetic traks.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **المصدر الرئيس:**

1- ديوان الأعمى التّطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6(1963).

- **المراجـع:**

1- اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، نافع محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1(1990).

2- الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، عبد القادر القطّ، مكتبة الشباب، مصر، (د، ط)(1988).

3- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، منجد مصطفى بهجت، مديرية دار الكتب، الموصل، (د، ط)(1987).

4- الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت).

5- الأدب وفنونه-دراسة ونقد-، عز الدّين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة (1968).

6- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(1997).

7- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية، (د، ط) (د، ت).

8- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد ناجي، بيروت، ط1 (1984).

9- الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، نور الدين السد، دار هومة للطباعة، الجزائر، (د، ط) (2010).

10- أصوات اللّغة، عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، القاهرة، مصر، ط2(1968).

11- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1 (د، ت).

12- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، محمد الشاوش، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس، ط1(2001)/1/.

13- أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، كريم زكي حسام الدين، مكتبة النهضة العربية، ط3(2001).

14- الأعمى التّطيلي حياته وأدبه، عبد الحميد عبد الله الهرامة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1(1983).

15- الأعمى التّطيلي شاعر عصر المرابطين دراسة موضوعية فنية، محمد عويد الطربولي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1(2005).

16- آفاق الفنّ التشكيلي، محمد تاج الدين عفيفي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) (2002).

17- الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب ومدينة فاس، ابن أبي زرع(أبو الحسن علي بن عبد الله)، ترجمة: كارل يوحن تورنبرغ، دار الطباعة المدرسية(1833).

18- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت729هـ)، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت)ج6.

19- البديع، عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس : إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة،..، ط2(1979).

20- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، الضبي (599هـ)، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1(1989)/1.

21- بلاغة العرب في الأندلس، أحمد ضيف، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2(1998).

22- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1(1996)/1.
23- البلاغة والتحليل الأدبي، أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت).
24- البُنَى الأسلوبية في النّص الشِّعري، راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1(2004).
25- البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، سلام علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2013).
26- بناء القصيدة عند علي الجارم، إبراهيم محمد عبد الرحمن، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1 (2008).
27- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2(1982).
28- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا، رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1(2011).
29- بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1(1986).
30- البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، يحيى الأغا، دار الحكمة، فلسطين، ط1 (2000).
31- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ابن عذارى المراكشي، تحقيق ومراجعة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2(1980)/4.
32- تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1(1997).
33- تاريخ قُضاة الأندلس، النُّبَاهي (أبو الحسن بن عبد الله بن الحسن)، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط5(1983).

34- التجديد الموسيقي في الشّعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د، ط) (د، ت).

35- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع، تقديم وتحقيق: الدكتور حفنى محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدةن المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصرن (د، ط) (1963).

36- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4(2005).

37- ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، القاضي عيّاض، تحقيقك الدكتور أحمد بكير محمود، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا/4.

38- التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د، ط) (1996).

39- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1(2008).

40- التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمّد أبو موسى، مكتبة وهبه، القاهرة، مصر، ط3(1993).

41- التصوير البياني في شعر المتنبي، الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1 (2006).

42- التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، قاسم عدنان حسين، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، القاهرة، ط2(2000).

43- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د، ط) (د، ت).

44- تطور البناء الفني في القصيدة العربية، الربعي بن سلامة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د، ط)(د، ت).

45- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل. مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4(د، ت).

46- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير (أبو الحسن عز الدين ت630هـ)، تح:مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد (د، ط)(1956).

47- جرس الألفاظ ودلالتها، ماهر هلال، دار الحرية، بغداد، (د، ط) (1980).

48- الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، هارون مجيد، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1(2014).

49- جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2 (1996).

50- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف القاهرة، د، ت.

51- جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، قرأه وقدّم له: يحيى مُراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) (2013).

52- جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، أعدّ أصلا من أصليه: محمّد ماضود، حقّقه وقدّم له وترجم لوشّاحيه: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس (د، ط) (د، ت).

53- حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، شرحها وعلّق عليها: تركي فرحان المصطفى، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1(1998)/2.

54- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن)، تح: جعفر الكناني، دار الرشيد، العراق (1979)ج1.

55- ابن حمديس الصقلي شاعرا، سعد إسماعيل شلبي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د، ط)(د، ت).

56- حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، حمدان حجاجي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2(1982).

57- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، بيروت، (1992).

58- الحيوان، الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده بمصر، ط2(1965)/3.

59- خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، تح: آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد العروسي، الجيلاني بن الحاج يحي، محمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2(1986)، قسم شعراء المغرب والأندلس/3.
60- خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1(1987).
61- الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1(2000).
62- دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام، يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس، ليبيا، (د، ط) (2006).
63- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان)، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5(2004).
64- دولة الإسلام في الأندلس العصر الثالث عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس القسم الأوّل عصر المرابطين وبداية الدولة الموحدية، محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2(1990).
65- دولة المرابطين، محمّد علي الصلابي، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1(2007).
66- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام (أبو الحسن علي ت542هـ)، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د، ط) (1997).
67- رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد (أبو الحسن علي بن موسى)، تحقيق وتعليق: محمد رضوان الداية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1(1987).
68- الرِّثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4 (د، ت).
69- الرمزية والرومانسية قي الأدب العربي، فايز علي، القاهرة، ط2 (2003).
70- الزمن واللّغة، مالك يوسف المطلبي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، (د، ط) (1986).
71- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دراسة نقدية نصية، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د، ط) (د، ت) .

72- سيكولجية المرضى وذوي العاهات، مختار حمزة، دار المعارف، مصر، ط2 (1964).
73-شاعر السمو زهير بن أبي سلمى الصورة الفنية في شعره، عبد القادر الرباعي، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1(2006).
74- شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط5(1996).
75- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2(1975).
76- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، تح: عبد السلام هارون، أحمد أمين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1(1991).
77-شرح المقدّمة الأدبيّة، محمد الطّاهر بن عاشور، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2(1978).
78- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عبّاس محمود العقّاد، مطبعة حجازي، القاهرة، (د، ط)(1937)، ص:164.
79- الشعراء وإنشاد الشِّعر، علي الجندي، مطابع دار المعارف، (د، ط) (1969).
80- الشّعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1(1981).
81- الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، الطاهر مكي، دار المعارف، مصر، (د، ط) (د، ت).
82- الشِّعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، محمّد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط3(2008).
83- الشّعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره، عبد السلام شقور، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1(1996).
84- شعر المكفوفين في الأندلس دراسة نفسية فنية، حسام بدر جاسم العلواني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2014).
85- الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د، ط) (د،ت)/1.

86- الشعرية وقانون الشّعر، حسن محمّد نور الدّين، دار الموسم، بيروت، لبنان، ط2(2005).
87- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3(2004).
88-الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1(1952).
89- الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع، عبد الله المغامري الفيفي، النادي الأدبي، الرياض، ط1، (1997).
90- الصورة الشعرية عند الأعمى التّطيلي، على الغريب محمد الشناوي ، مكتبة الآداب، القاهرة ،ط1(2003).
91- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1(1994).
92- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، عساف ساسين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1(1982).
93- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3(1992).
94- الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، زكية خليفة مسعود، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ليبيا، ط1(1999).
95- الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التّطيلي أنموذجا، محمد ماجد مجلّي الدّخيل، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د، ط)(2006).
96- الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، سوريا، (د، ط) (1996).
97- الصورة في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، (د، ط) (1983).
98- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2(1981).

99- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، دط، دت.
100- الطراز، العلوي (الإمام يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم)، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2002)/3.
101- طوق الحمامة في الألفة والأُلاَّف، ابن حزم الأندلسي، ضبطه بالشكل وفسّر غامضه: سعيد محمود عُقيّل، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د، ط)(2004).
102- طيف الخيال، الشريف المرتضى (علي بن الحسين بن موسى) تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر، ط1 (1955).
103- العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1(1983).
104- علم أساليب البيان، غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2(1995).
105- علم اللّغة العام "الأصوات العربية"، كمال بشر، مكتبة الشباب، (د، ط) (1987).
106- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د، ط) (1974).
107- علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3(1993).
108- العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق(أبو علي الحسن ت456هـ)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5(1981)/1.
109- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د، ط) (2004).
110- عيار الشّعر، ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر (1985).
111- أبو فراس الحمداني دراسة في الشعر والتاريخ، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2(1971).
112- فن البديع، عبد القادر حسين، دار الشروق، بيروت، (د، ط) (د، ت).
113- فن التشبيه، علي الجندي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ط1(1952)/2.

114- الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط11 (د، ت).

115- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7 (د، ت).

116-قصة الأدب في الأندلس، محمد عبد المنعم خفاجة، منشورات دار المعارف، بيروت، لبنان، (د، ط)(1962)ج1.

117- قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، فيروز الموسى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سورية،(د، ط) (2009).

118- قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنية عصر الطوائف، أشرف محمود نجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1(2013).

119- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3(1967).

120- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي تــ (529هـ)، تحقيق وتعليق: إحسان عباس، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1(1989).

121- القوافي، التنوخي (القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحَسِّنْ)، تح: عونى عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2(1978).

122- القول الشعري منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر (1995).

123- الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمرو)، تحقيق وتعليق ودراسة: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ علي محمّد معوّض، شارك في تحقيقه: فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1(1998)/3.

124- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د، ط) (د، ت).

125- اللّغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط3(1998).

126- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط2 (1997).

127- اللّون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي، علي إسماعيل السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1(2013).
128- مبادئ علم النفس العام، مراد يوسف، دار المعارف، القاهرة، ط8، (د، ت).
129- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدّين بن الأثير، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (د، ط)(د، ت)/3.
130- المجاز وأثره في الدرس اللّغوي، محمد بدري عبد الجليل، دار النهضة العربية، بيروت (1980).
131- مجمع الأمثال، الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري)، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2 (د، ت)/1.
132- مدخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (1978).
133- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب مجذوب، الكويت، ط3(1989)/1.
134- المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد) ،تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان (1999)/02.
135- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك للطباعة، القاهرة، ط2(2003)/4.
136- المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي(أبو محمد عبد الواحد بن علي)، شرحه واعتنى به: صلاح الدّين الهوّاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2006).
137- المغرِب في حلى المغْرِب، ابن سعيد، تحقيق وتعليق: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط4(1955)/2.
138- مفتاح العلوم، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ت ط662هـ)، حققه و قدم له وفهرسه: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 (2000).
139- مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الإسكندرية، (د، ط) (2000)

140- مقدمة العلاّمة ابن خلدون المسمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د، ط)(2007).

141- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط) (دت).

142- مقدمة لقصيدة الغزل العربية، عبد الحميد حيدة، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1(1992).

143- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت).

144- الموسيقى الشافية للبحور الصافية، عبد الحكيم عبدون، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1(2001).

145- موسيقى الشّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2 (1952).

146- موسيقى الشِّعر بين الاتِّباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4(2005).

147- موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة – دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر – عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 (1997).

148- الموشحات الأندلسية، سليم الحلو، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1(1965).

149- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقري (أحمد بن محمد المقري التلمساني)، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)(1988) .

150- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6 (2005).

151- النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، خليل أحمد محمود، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 (1996).

152- نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت).

153- نَكْتِ الهميان في نُكَتِ العُميان، لصلاح الدين بن أيبك الصفدي، وقف على طبعه: أحمد زكى بك، المطبعة الجمالية، مصر، (د، ط) (1911).

154- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت764هـ)، طالعه: يحي بن حجى الشافعي بن أيبك الصفدي أحمد بن مسعود، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1(2000)/7.

155- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1(2006).

156- وصف الحيوان في الشعر الأندلسي، حاتم عبد الله خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ط) (1987).

-المعاجـــم:

157- الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5(2002)/1.

158- الروض المعطار في خبر الأقطار، محمد عبد المنعم الحميري، تح: إحسان عبّاس، مكتبة لبنان، مطابع هيدلبرغ، بيروت، ط2(1984).

159- القاموس المحيط، الفيروز أبادي (العلاّمة مجد الدين محمد بن يعقوب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3(1979).

160- لسان العرب، ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ت 711هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1(2008).

161- معجم البلدان، ياقوت الحموي (شهاب الدين أبي عبد الله الحموي الرومي البغدادي)، دار صادر، بيروت، لبنان (د، ط) (1977)/2.

162- معجم الدّهر، أحمد فضل شبلول، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، السعودية، (1996).

163- معجم اللسانيات الحديثة، سامي عياد حنا، كريم يحي حسام الدين، نجيب جريس، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1(1997).

164- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4(2004).
165- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت، لبنان، (1986).

-الدواوين الشِّعريّة:

166- ديوان امرئ القيس، تح: أنور أبو سويلم ومحمّد الهروط وعلي الشوملي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ط1(1991).
167- ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، (د، ط) (2007).
168- ديوان حسّان بن ثابت، دار صادر، بيروت، لبنان، (د، ط)(د، ت).
169- ديوان ابن خفاجة، تح: السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (1960).
170- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق وشرح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2(1960).
171- ديوان زهير بن أبي سلمى، علي حسن الفاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1(1988).
172- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2(1994).
173- ديوان المتنبي، شرح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د، ط) (د، ت)/4.
174- ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ الحكمي)، تحقيق: إبقالد قاغنر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1(1988)، ج3.

-الكتب المترجمة:

175- بناء لغة الشعر، جون كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1(1986).

176- تاريخ الفكر الأندلسي، أنخل جنثالث بالنثيا، ترجمة: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، (د، ط)(د، ت).

177- حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2(1987).

178- حياة المكفوفين، ب. هنري، ترجمة: جمال بدران وطلعت عوض أباضة، دار النهضة العربية، مصر، (1964).

179- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د، ط) (1982).

180- عصر البنيوية، إديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط1(1985).

181- الفن خبرة، جون ديوي، ترجمة: زكرياء إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، (د، ط) (1963).

182- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويتو، ترجمة الدكتور: سامي الدروبي، دمشق، ط2 (1965).

183- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مونغانو، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1(2005).

184- نظرية الأدب، رنيه وليك وآوستن وآرن، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (1992).

185- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1(2007).

-المجلاّت:

186- التداولية وتحليل الخطاب، أحمد الجوة، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، عدد8 خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام: 11-12-13 أفريل2011.

187- ثقافة الأديب الأندلسي تكوين أبي العبّاس التّطِيلي أنموذجا، محمّد محيي الدين، مجلة العرب، الرياض، المملكة العربية السعودية، ج5و6، كانون أول2009.
188- جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية- حازم أنموذجا –، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، رقم 1، 2007.
189- حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية ملاحظات منهجية، إبراهيم إيراش، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد180(1994).
190- رثاء الزوجات في الشّعر الأندلسي مرثية الأعمى التّطيلي نموذجا، إبراهيم منصور محمّد الياسين، حوليات آداب عين شمس، مجلد40، إبريل، يونيه2012، العدد2.
191- صور أخرى من المقدمات الجاهلية، يوسف خليف، مجلة المجلة، العدد 104، أغسطس1965.
192- الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس، حامد كاظم الحسيني، علي عز الدين الخطيب، مجلة لارك للفلسفة و اللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 8، (2008).
193- الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، إيليا الحاوي، مجلة الآداب، العدد20، فيفري 1960، بيروت.
194- الصورة الحسية في شعر فهد عسكر، شيماء عثمان محمد، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 36، ع1(2011).
195- الصورة الشعرية عند بشار بن برد والأعمى التّطيلي، نورية سعد سالم، مجلة فكر وإبداع، مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، يناير (2011)/ج61.
196- الصورة الفنية في الموشحات الأندلسية الأعمى التّطيلي أنموذجا، فيروز الموسى، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، العدد 44 لعام2003.
197- الصورة اللّونية عند ابن جابر الأندلسي في ديوان المقصد الصالح في مدح الملك الصالح، مريم جاسم محمد حميد المجمعي، السيد محمد إبراهيم أحمد السامرائي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد 07، العدد 3 (2012).
198- عالم الألوان لدى الطبيعة والإنسان، عمر الدقّاق، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد570 السنة50 ربيع الأول 1432هـ آذار2011.

199- مقالات في تحليل الخطاب، بسمة بلحاج رحومة الشكيلي، كورنيليا فون راد صكّوحي، نور الهدى باديس، بسمة عروس، هشام القلفاط، تقديم: حمّادي صمّوده، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، وحدة البحث في تحليل الخطاب، جامعة منوبة، تونس، (د، ط) (2008).

200- من ظواهر التشكيل الفني في شعر عبد الرحمان بارود، إبراهيم الكوفحي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، رجب1433هـ، مايو2012.

201- نظرية الجاحظ في كتابه اللّفظ والمعنى وموقعها في الدراسة النقدية والبلاغية قديما وحديثا، يوسف غيوة، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد06 (2003).

-الرسائل الجامعية:

202- اتّجاهات الشّعر في عصر المرابطين بالمغرب والأندلس رسالة ماجستير مخطوطة ، الجيلالي سلطاني، جامعة دمشق، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، (1987).

203- التشكيل اللساني للصورة الشعرية في ديوان ابن حمديس الصقلي رسالة دكتوراه مخطوطة، مليكة بوراوي، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، (2008-2009).

204- اللّون في الشّعر الأندلسي أطروحة ماجستير مخطوطة، عبير فايز حمّادة الكوسا، جامعة البعث، سورية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية، (2006 -2007).

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الأوّل: هيكل القصيدة وأشكالها عند الأعمى التّطيلي

الفصل الثاني: اللّغة ودورها في تشكيل الخطاب الشِّعري عند الأعمى التّطيلي

الفصل الثالث: التشكيل البلاغي للصّورة الشِّعرية وأبعادها الجمالية عند الأعمى التّطيلي

الفصل الرّابع: التشكيل الحسّيّ للصّورة الشِّعرية وأبعادها الرّمزية عند الأعمى التّطيلي

الفصل الخامس: التشكيل الإيقاعي ومستوياته عند الأعمى التّطيلي